HUTER

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VOM INSTITUT FÜR
THEATERWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT WIEN

1. JAHRGANG 1955 · HEFT 1/2

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseen und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und die unentbehrliche Bibliographie schließen jedes Heft ab.

Herausgeber und Redaktion: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Prof. Dr. Heinz Kindermann), Wien, I., Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen, Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach, Rosenhof; Wien, IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien, IX.

INHALT HEFT 1/2

Aufsätze

	Seite
Vom Sinn des Theaters in unserer Zeit. Von Heinrich Drimmel (Wien)	1
Das Theater in unserer und jeder Zeit. Von Felix Braun (Wien)	4
Theater und Jugend. Von Carl Zuckmayer (Bernard-Vermont, USA)	6
Zeit und Zeitlosigkeit im Drama. Von Franz Theodor Csokor (Wien)	21
Ist das Theater überflüssig? Von Boleslaw Barlog (Berlin)	24
Der wahre Sinn des Theaters unserer Tage. Von Pierre-Aimé Touchard (Paris)	26
Rokoko in den Wiener Kaiserspielen. Von Otto Rommel (Wien)	30
Franz Brockmanns Jugend. Von Robert Baravalle (Graz)	47
Der erste Burgtheaterdirektor als Erzieher der Schauspieler. Unveröffentlichte Dokumente aus Brockmanns Nachlaß	54
Das Exil des Burgtheaters im Ronacher 1945 bis 1955. Von Erhard Buschbeck (Wien)	63
Der Weg des Burgtheaters. Von Friedrich Schreyvogel (Wien)	69
Die Angleichung der tragischen und komischen Theatermasken in der spätrömischen Zeit. Von Gisela Krien (Berlin). Mit 1 Tafel	79

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

Titelbild: Die Meerfahrt des Dionysos. Innenbild der Augenschale des Exekias (um 540 v. Chr.). Original: Staatliche Antikensammlung München, Inv. Nr. 2044.

Im Dienste des Dionysoskultes entwickelte sich das griechische Drama als Tragödie, Komödie und als Satyrspiel. Das Bild knüpft an die Vorstellung an, daß Dionysos, ursprünglich der Toten- und Vegetationsgott, später der Gott des Weines, auf dem Wege über das Meer in jedem Frühling nach Attika komme. Dieses Titelbild will auf die Geburtsstunde des europäischen Theaters hinweisen, die sich im Zeichen des Dionysoskultes vollzog.

VOM SINN DES THEATERS IN UNSERER ZEIT

Von Bundesminister Dr. Heinrich Drimmel (Wien)

Jedes Kulturphänomen erfüllt in seiner Epoche einen ihm innewohnenden Auftrag. Dieser Auftrag mag groß und wichtig oder geringfügig sein — immer steht er im engsten Zusammenhang mit der geistigen, politischen, sozialen und wirtschaftlichen Struktur dieses Zeitalters. Nie steht ein Kulturphänomen, mag es der künstlerischen oder der wissenschaftlichen Sphäre angehören, beziehungslos im Lebensraum seiner Zeit. Immer übt es — gewollt oder ungewollt — eine bestimmte Funktion aus in einem ganzen Beziehungsnetz anderer, ähnlich gelagerter Bemühungen.

Das Theater gehört zu den sichtbarsten Erscheinungsformen der Kultur: seine künstlerische Leistung geht aus einem Gemeinschaftswerk hervor; sie wendet sich aber zugleich auch wieder an eine ganze Gemeinschaft, das Publikum. Beide Eigenheiten, die der Leistung und die der Wirkung, geben dem Theater eine ganz andere Position im Kulturleben der Völker als die schöpferische Tat eines Einzelnen, eines Lyrikers oder Romanautors etwa, der mit seinem in Buchform erscheinenden Werk auch wieder an den empfänglichen Einzelnen, den Leser, appelliert. Die Besonderheit des Theaters mit seiner Gemeinschaftsleistung und Gemeinschaftswirkung verleiht ihm eine ausgesprochen repräsentative Stellung. Weithin sichtbar, ist das Theater stellvertretend für das Kulturprofil eines Volkes. Ja, man kann am Spielplan und an der Regie, an der Schauspielkunst und am Bühnenbild des Theaters viel vom jeweiligen Geistesleben eines Volkes erkennen. Vielleicht sogar ist das repräsentativ aufgefaßte Theater einer der kulturellen Gradmesser eines Volkes.

Die Zeiten, die von einer „Krise des Theaters" im Sinn eines Infragestellens seiner Existenzberechtigung sprachen, sind vermutlich wieder überwunden. Es darf niemals heißen: Theater oder Film. Die Lebensfunktion des Films sieht ganz anders aus. Sie ist in ihrer vom Optischen ausgehenden Breitenwirkung nicht mehr wegzudenken aus dem öffentlichen Leben. Aber ein Großteil ihrer Entfaltungsmöglichkeiten liegt im Bereich des Zivilisatorischen. Das Theater hingegen sollte immer dem innersten Kulturbereich angehören — auch dort, wo scheinbar nichts angestrebt wird als ein Entführen in das Land der Heiterkeit. Überall, auch im Reich der heitersten Muse, ist das Theater Spiegel des Lebens. Jeder Spiegel aber, der uns vorgehalten wird, verlockt uns, hineinzusehen. So erfüllt sich bei jeder einzelnen Theateraufführung ein zwischen Bühne und Publikum sich abspielender Vorgang des Selbsterkennens. Dieser Vorgang mag

dem Publikum bewußt sein oder nicht, sein Verlauf, als dessen Urheber der Dichter erscheint, als dessen schöpferische Mittler die Bühnenkünstler in Aktion treten und dessen Endprozeß in der Seele der Zuschauer, in ihrem „Mitgehen" endigt, läßt das Theater zu einer Kunststätte von außerordentlicher Einfluß-energie werden. Daß auf der Bühne der lebende Mensch agiert, von dem das Fluidum der Darstellungskunst unmittelbar auf die Zuschauer überströmt, steigert diese Spiegelung und diesen Vorgang des Selbsterkennens im fremden Schicksal ganz beträchtlich.

Fragen wir uns, welche Aufgabe ein dieser Repräsentanz und dieser Spiegel-funktion bewußtes Theater in unseren Tagen erfüllen könnte und sollte, dann wäre es gewiß in erster Linie die des Brückenschlagens. Nach soviel Jahren des Getrenntseins der Völker gäbe es für das Theater gewiß kein schöneres Ziel, als dem völkerverbindenden Gedanken zu dienen. Führen wir neben den Dramen unserer eigenen Autoren auch solche fremdländischer Autoren auf, dann wird dadurch unser Blick frei für das Wesen und die Anliegen fremder Völker. Wir lernen ihre Welt mit der unseren vergleichen. Wir lernen die anderen oft von der Bühne her leichter und besser verstehen als im Labyrinth der notwendig zweckbestimmten Politik und Wirtschaft. Wir lernen dadurch aber auch das Eigene besser abschätzen. Vor allem schenkt uns dieses Kennen-lernen anderer Völker vom Theater aus die Möglichkeit, mit ihnen ganz anders Fühlung zu gewinnen. Und nicht zuletzt erwerben wir nur dadurch das Anrecht, daß auch die Dramen unserer einheimischen Autoren auf den Bühnen der üb-rigen Völker aufgeführt werden, so daß auch dort sich der gleiche Prozeß, dies-mal zu unseren Gunsten, vollziehen kann.

Noch eine andere Aufgabe aber — neben vielen, die hier unerörtert bleiben müssen — hat das Theater von heute. Die geschichtlichen Sturzfluten der jüngst-vergangenen vierzig Jahre haben die Kontinuität des heimischen Geschichts-bewußtseins nicht bloß einmal, sondern viele Male jählings unterbrochen. Des-halb sollten vom Theater nicht nur die Brücken zwischen den Völkern, sondern auch die zwischen den Zeiten geschlagen werden.

Führen unsere Theater reife und bezeichnende Werke aus vergangenen Jahr-hunderten auf, dann tauchen das Menschen- und Schicksalsbild, die Lebens- und Denkform längst entschwundener Zeiten vor uns auf. Mitten im Unwandel-bar-Menschlichen wird das Sorgen und Lachen, das Fühlen und Wollen anderer Epochen lebendig. Auch sie müssen wir verstehen lernen, wenn wir uns selbst begreifen wollen.

Nicht zuletzt aber sollte das Theater von heute helfen, den sozialen und welt-anschaulichen Standort der verschiedenen Schichten und Gruppen in seinen Argumentationen wechselseitig begreifbar zu machen — gewiß nicht, um diesen oder jenen zu bekehren oder auch nur wankend zu machen in seinen bisherigen Auffassungen, sondern um die Beweggründe des anderen soweit aufzudecken, daß ein achtungsvolles Gespräch über die „Zäune" hinweg innerhalb des Ge-meinwesens oder auch innerhalb eines ganzen Kontinents möglich wird.

Die Erschütterung schließlich, die uns im Umkreis des Tragischen und —

auf gelösterer Ebene — genau so im Umkreis des Komischen in jeder guten Theateraufführung mitreißt, öffnet unwillkürlich den Zugang zu unserem eigenen Ich und schenkt uns die Möglichkeit, seine Position im Spannungsfeld zwischen dem Göttlichen und dem Dämonischen abzugrenzen. Schon aus diesem Grund gehört das Theater als mitgestaltender Faktor eingegliedert in jegliche verantwortungsbewußte Kulturentfaltung.

Den Dramatikern und den Spielplan-Verantwortlichen unserer Theater, den Regisseuren, den Bühnenbildnern und vor allem auch den Schauspielern fällt so in einer Epoche, die sich ihre Lebensgesetzlichkeiten neu zu bauen hat, eine doppelt schwere, aber auch doppelt schöne, weil am Neubau mitbeteiligte Aufgabe zu.

Die Wissenschaft vom Theater aber, der diese neue Vierteljahrsschrift gewidmet ist, steht, glaube ich, in ihrem Bereich vor der gleichen völker- und zeitenverbindenden Aufgabe. Sie wird ihr Feld dann gut bestellen, wenn sie, wie diese Vierteljahrsschrift es sich zum Ziel setzt, ihre Fragestellungen weltoffen und über Grenzen und Epochen hinweg „verstehend" in Angriff nimmt. Ihre Themen mögen geschichtliche Probleme oder solche der Wesenserforschung aufgreifen: ihre Behandlung wird auch noch im Blick über Jahrtausende zurück dem Lebendigen dienen, wenn sie bei aller wissenschaftlichen Präzision und angestrebten Objektivität nie der tiefen Menschlichkeit entbehrt, ohne die echtes Theater und ohne die überhaupt große Kunst noch nie möglich war.

DAS THEATER IN UNSERER UND JEDER ZEIT

Von Felix Braun (Wien)

Der Sinn des Theaters in unserer Zeit ist, so scheint es mir, kein anderer als der des attischen im fünften Jahrhundert vor Christi Geburt, des mittelalterlichen Mysterienspiels oder des japanischen No-Dramas. Obwohl das Wort „Theater" von „Schauen" abgeleitet wird; obwohl unser Schauen- und Hörenwollen der vielleicht stärkste Beweggrund ist, der uns zur Bühne blicken und auf die Stimme der dort Erscheinenden lauschen heißt: in Wahrheit bleibt es ein anderer, tieferer Wunsch, der uns zum Publikum einzigartiger Vorgänge macht. Schillers berühmt gewordene Forderung „Die Schaubühne als moralische Anstalt" hat ihre Gültigkeit nicht verloren, und doch muß dieses Moralische durch einen höheren als einen bloß lehrhaften Begriff erläutert werden. Man spricht viel von der Gefahr, die das Kino dem Theater androht, und in der Tat besteht diese Gefahr, wofern man die Szene als eine Stätte der Schaulust allein ansieht. Gerade an diesem Kriterium aber wird es offenbar, was die vornehmste Aufgabe der Theaterkunst ist. Sie zu erkennen, nützt es uns wenig, von ihren kultischen Ursprüngen zu wissen, die ja in allen Völkern nachweisbar sind; was jedoch nützt, ist die Einsicht, daß weder Zeiten noch Räume das Wesen solcher heiliger Ursprünge ändern. Wie allmorgendlich dieselbe Sonne über uns aufsteigt, dieselben Sterne allnächtlich über uns leuchten: so auch sind jene Ursprünge heute ahnbar wie vor den Jahrtausenden, in denen das Fest des Theaters für die Menschen, für *den* Menschen gefeiert wurde.

In der Definition der Tragödie, die Aristoteles gefunden und die immer noch unversehrte Geltung besitzt, ist die Katharsis die Mitte. Von der Katharsis aus muß unsere Sehnsucht verstanden werden, unser Leben auf erhöhter Stätte wiederzufinden, ja, es erst eigentlich zu gewahren. Das, nur das dünkt mich die Ursache zu sein, aus der wir das Theater brauchen. Denn in den Menschen auf der Bühne wagen wir es, uns selbst anzuschauen. Das ist der Quell unseres Elends auf Erden, nicht nur unseres eigenen, das wir erleiden, sondern auch des weit schlimmeren, das wir anderen zufügen: daß wir uns selbst nicht sehen, nicht hören, nicht fühlen, daß wir uns selbst nicht verstehen, nicht deuten, daß wir die Gesetze der Erde und des Himmels zu ergründen uns vermessen, daß wir uns zu urteilen erlauben, daß wir uns unterfangen, Vergangenes zu ordnen und Zukünftiges zu weissagen, und daß wir nur eines nicht einmal wahrnehmen: uns selber. Blind und taub sind wir als Handelnde, fühl-

los, auch wenn wir lieben, unfähig, die Meinung unseres Schicksals zu erraten, und sogar die Religion kann uns nicht ersetzen, was ein Urmangel unserer Natur ist. Wir sind Faust, Hamlet, Macbeth, Georges Dandin, Medea, Jedermann —, wir sind jeder tragische und mancher komische Held, wenn dieser, wie die Hauptgestalten Molières, schuldig wird. Auch Torheit kann ja Schuld sein. Und haben wir diesen Zauberspiegel an die Rückwand der Kulisse gehängt, in dem jeder Zuschauer sein Gesicht und nur das seine erspähen kann, dann besagt es keinen Unterschied, ob er sich in Orestes oder in Othello, im armen Heinrich oder in einer Figur Sartre's jäh in die entsetzten Augen starrt. An dieser Begegnung fällt die Unvereinbarkeit der Völker und der Zeiten hin, und es bleibt eben bloß der Spiegel, der das Theater ist. Anders lohnte es sich nicht, ein fremdes Los auf der Bühne zu begleiten, zu beweinen oder zu belachen. Der Sinn des Theaters ist der des Menschen selbst.

Freilich bringen es die Zeiten mit sich, daß dieser Sinn geschwächt wird. Warum endete mit Euripides das Drama der Griechen? Weil die Psychologie eine Feindin der Poesie ist. Diese Feindin prävaliert heute. Gemeinsam mit der Technik, der Sensationsgier, der ästhetischen Anarchie, der Absage an das Schöne entwertet sie das Theater wie vielleicht noch nie zuvor, und da vollends der abnehmende Anteil der Persönlichkeit an unserer Zivilisation den großen Schauspieler kaum noch ermöglicht, ebenso wie den großen Dichter, so müssen wir schon um die Zukunft einer Kunst bangen, die, aber nur zeitweise, nicht für immer, sich dem Menschen, der ihrer bedarf, entziehen kann.

THEATER UND JUGEND

Eine Rede

von Carl Zuckmayer (Bernard-Vermont, USA)

Meine Damen und Herren!

Lassen Sie mich, um unser Thema ohne Umschweife anzuspringen, vom einfachsten und bescheidensten Anliegen des Theaters ausgehen: von dem der Unterhaltung. Um mich mit Ihnen zu unterhalten, stehe ich hier, indem ich, redend, die Gabe Ihrer Aufmerksamkeit und Ihrer Resonanz empfange. Um sich mit mir oder durch mich, zu unterhalten, sind Sie herhergekommen. Wir folgen dem Bedürfnis, uns zu unterhalten, einander und miteinander, wenn wir eine öffentliche Darbietung, eine Vorstellung veranstalten oder besuchen. Dies ist stets ein wechselseitiges Unterfangen, es setzt ein Verhältnis von Geben und Nehmen voraus, doch ebenso eine gemeinsame Spannung, ja sogar eine gemeinsame Arbeit. Denn auch die Hingabe, die Aufnahme, verlangt mitwirkende Leistung. Sehr zu Unrecht steht der Begriff der Unterhaltung im Geruch der Billigkeit, der platten und niederen Gefilde. Wir brauchen ihn nur auf seinen Wort-Sinn zu untersuchen, um diese oberflächliche Fehlsicht zu zerstreuen. Man unterhält eine Person, indem man ihr eine Geschichte erzählt, ein Bild zeigt, ein Lied vorsingt. Man unterhält ein Kind, das des Begreifens der Worte und Bilder noch nicht mächtig ist, indem man es an der tickenden Uhr horchen läßt, — durch eine Sinneswahrnehmung sein Staunen, seine Verwunderung erregt, über etwas, das von außen kommt, jedoch einem Vorgang und einem Rhythmus in seinem Innern verwandt ist. Man unterhält es aber auch, indem man es mit Speise und Kleidung versorgt. Die Verwandtschaft des Wortes Unterhalt, im Sinne von Lebensunterhalt, und Unterhaltung, ist kein Zufall. Denn die Sprache kennt keinen Zufall; oder aber, wo ihr ein Doppelsinn wie im Spiele zufällt, ist er doch niemals bedeutungslos oder unbedeutend.

Wir unterhalten uns, indem wir Zwiesprache miteinander führen. Ich unterhalte mich auch mit mir selbst, indem ich mich mit etwas Vorhandenem beschäftige. Man unterhält andere, indem man diese Beschäftigung, in der Zeit und im Raume, mit ihnen teilt —, sich ihnen mit-teilt. Man unterhält aber auch andere, indem man für ihren Lebensunterhalt sorgt. In beiden Fällen handelt es sich nicht um etwas Abstraktes, sondern um etwas Wirkliches und Notwendiges, — etwas Lebens-Notwendiges. Um ein Muß.

Das Theater, selbst wenn es nichts anderes wäre als eine Stätte der Unterhaltung, entspringt einem elementaren Bedürfnis der menschlichen Existenz,

ebenso mächtig wie das nach Nahrung und Wärme, und läßt sich aus unserm Lebensprozeß nicht eliminieren, auch nicht durch andere Formen der Unterhaltung ersetzen.

Das Kind spielt. Es macht sich aus einem Gegenstand, sei er im teuersten Luxusgeschäft gekauft oder auf dem Abfallhaufen gefunden, ein Mittel, einen Wärmeleiter für den Ausstrom seiner eingeborenen Phantasie, es setzt sich durch das Spiel in Beziehung zu dem Grenzenlosen, aus dem die Phantasie stammt, und in das sie mündet —, und es gehört selber, als Person, als einmaliges Wesen, mit in das Spiel hinein, das Spiel wird zum körperhaften, zum konkreten Bestandteil seines Lebens, wächst mit ihm auf und bestimmt die Phasen und Ringe seiner Entwicklung. Und wenn das Unbewußte des Spieltriebs sich mit dem Erwachen des Bewußtseins überschneidet, beginnt es, sich und andere mit seinem Spiel zu unterhalten —, das Spiel wird zum Schau-Spiel —, die Phantasie bemächtigt sich des Leibes und der Seele —, es tritt in seine Rolle ein, oder in den Kreis von Rollen, die ihm durch Umwelt und Erfahrung zum Ereignis werden. Schon sind wir mitten im Theater. Immer wieder werden Kinder Theater spielen, in der gepflegten Puppenstube oder auf Ruinen —, immer wieder wird das Theaterspiel ein unersetzbares Ventil der jugendlichen Seele sein, ihres geheimen Dranges zur Metamorphose, ihrer produktiven Freude an der Selbstgestaltung, ihrer Lust, ihrer Furcht, ihrer Ahnung. Es gibt keine Jugend ohne Theater —, und es gäbe auch längst kein Theater auf der Welt oder hätte es nie gegeben, wäre es nicht, in jeder Zeit und in jeder Generation, vor allem eine Sache und ein Gebot der Jugend, die es neu zu erleben, neu zu erproben, neu zu erschaffen bestimmt und berufen ist.

Worin besteht, in der gegenwärtigen Weltstunde, die von ungelösten Völkerschicksalen durchflammt und überschattet ist, das unmittelbare, das notwendige und produktive Verhältnis zwischen Theater und Jugend? Was kann die dramatische Kunst, besonders in Deutschland, das auf eine große, traditionelle und immer wieder erneuerte Theaterkultur zurückblickt, der jungen Generation vermitteln und bedeuten? Was hat das Theater von ihr zu fordern und zu erwarten?

Das Wort „Theaterkrise" ist heute in aller Mund, und es bedarf keiner Beweisführung, daß es sich dabei nicht nur um eine ökonomische Erscheinung handeln kann, — obwohl es zunächst so aussehen mag. Wir erinnern uns gut, daß es in der Zeit vor der Währungsreform keine leeren Häuser gab, und daß man Protektion brauchte, um eine Theaterkarte zu bekommen. Man brauchte damals aber auch Protektion, um einen Eimer Kohlen zu bekommen. Das Interesse für Kohlen ist das gleiche geblieben, obwohl man sie wieder auf dem regulären Markt beziehen kann, das für Theaterkarten scheint geschwunden. Ich glaube trotzdem, daß das nicht allein mit der Verknappung der Zahlungsmittel zu tun hat. In der Zeit des allgemeinen großen Notstandes, der unmittelbar auf die Erschütterungen des Krieges und des Zusammenbruchs folgte, hatte sich der Menschen ein Sonderzustand seelischer Vibration und Erregung bemächtigt, die sie zu jeder Art von Aufnahme des Außergewöhnlichen und — im

weiten Sinne — Unterhaltenden willfährig und bereit machte. Auch waren die Theater überhaupt nach ihrer Schließung und weitgehenden Zerstörung während der letzten Kriegsjahre ein ungewöhnliches Novum. Mit der vorläufigen Normalisierung stellte sich naturgemäß eine gewisse Erschlaffung und Abstumpfung dieser rezeptiven Bereitschaft ein, so wie sich die nervöse Neugier der unbetroffenen Teilnehmer bald nach einer Katastrophe in Gleichgültigkeit verwandelt.

Darüber hinaus aber hört man, besonders von Seiten solcher Personen, die organisatorisch und künstlerisch die Verantwortung tragen, das große Klagelied über die lähmende Theatermüdigkeit, Theaterentfremdung, ja Theaterfeindschaft der jüngeren Generation, die dem Kino, den Sportplätzen oder der beruflichen Fachsimpelei den Vorzug gäbe, und von der auch, gleichfalls aus Mangel an produktiver Teilnahme, kein brauchbarer Nachwuchs zu erwarten sei. Demgegenüber jedoch kann jeder, der etwas näher hinschaut, eine besonders leidenschaftliche und heftige Befassung gerade dieser jüngeren Generation mit der Problematik des heutigen Theaters feststellen, die allerdings nicht blindlings zustimmend und bewundernd, eher kämpferisch, kritisch und manchmal bis zur Negation verbittert ist. Wir wollen erspüren, wo die Gründe zu solcher Verbitterung liegen, und wie aus dieser Negation der positive Umschlag entstehen könnte. Wir wollen die Scheinwerfer umdrehen und sie wie Suchlichter ins Unbekannte und Ungeformte werfen, um zu entdecken, was dort der Entdeckung für ein neues Theater harren mag. Was aber das vorhandene, das eingeführte und professionelle Theater anlangt, wenn es sich über das Fernbleiben des Publikums und den Interessenmangel der jüngeren Kreise beschwert —, so müssen wir es aus guten Gründen unter den Verdacht stellen, daß zum mindesten ein Teil der Schuld an diesen Mangelerscheinungen bei ihm selber liegt. Von unserer Überzeugung aus, daß das Theater einem Elementarbedürfnis der menschlichen Existenz entspringt, ja daß es eine öffentliche Angelegenheit, eine res publica ersten Ranges, einen freien Staat im Staate bedeutet, muß, wenn die Theater nicht „gehen", wenn sie also dieses Elementarbedürfnis nicht mehr erfüllen, etwas faul im Staate des Theaters sein. Das heißt: die Menschen, die sich von ihren verringerten Einkünften, von ihren schmalen Überschüssen oder Ersparnissen ihre Theaterkarte kaufen sollen, weil diese Unterhaltung eben zu ihrem Lebensunterhalt gehört, haben das Gefühl — ganz allgemein gesprochen, daß das Theater ihnen etwas schuldig bleibt. Auch dieses Schuldige, dieses Fehlende — worin es besteht, und wodurch es erfüllt werden könnte —, wollen wir versuchen zu erspüren.

Ich möchte mich hüten, die Dinge allzu sehr zu vereinfachen oder zu verallgemeinern. Es darf nicht daran gezweifelt werden, daß eine Menge von ehrlichem und ernstem Bemühen, von Enthusiasmus und Opfermut, bei den schwer kämpfenden Theatern, ihrem Personal und ihrer Leitung vorhanden ist, und daß — besonders bei kleineren Bühnen, die mit geringeren Mitteln auskommen müssen, in harter Arbeit versucht wird, Spielplan und Darstellung auf einem dem Zeitgeschmack angemessenen Niveau zu halten.

Es ist aber nun leider mit dem Halten der alten Festung oder einem neuen Anstrich ihrer Außenwände allein nicht mehr getan. Ich könnte auch sagen: glücklicherweise, Gott sei Dank ist es mit der Wiederherstellung und Renovierung des Gewesenen nicht mehr getan. Man könnte den Satz aufstellen, daß die Theater dann nicht „gehen" —, wenn sie ihr Publikum, nämlich den entscheidenden Nachwuchs ihres früheren Publikums, nichts angehen.

Was aber geht uns an?

Ist es die schwarze Wolke am Horizont, die permanente Bedrohung unserer friedlichen Existenz durch äußere Mächte? Ist es das Ringen um eine neue Innenschau, in einer Zeit, deren Maßstäbe fragwürdig, und deren Wertbegriffe bodenlos zu werden scheinen? Ist es die alte und immer neue Frage nach Sein oder Nichtsein? Nach Handeln oder Erleiden? Ich weiß, viele Fachleute werden mir antworten, das sei es alles nicht, was das Publikum vom Theater erwartet oder verlangt. Es wolle die Ablenkung von dem, was es im Tag belastet oder in Träumen beschwert. Es wolle das mühelose Vergessen seiner selbst, das lauwarme und seichte Geplätscher, die sanfte Durchschnittskost, die seine Verdauung nicht stört und seinen Schlaf nicht beunruhigt. Man wird mir sagen, mit modernem Schauspiel müsse man zusetzen, mit abgestandener Operette könne man die Kasse füllen. Aber selbst wenn solche bequemen Axiome mit einer kurzlebigen Erfahrung zu belegen sind, so könnte ich sie mit einer langlebigeren, eigenen Erfahrung widerlegen. Diese Erfahrung weiß, daß auch ein Kassenrapport noch lang keine Realität bedeutet, geschweige denn einen Gutschein auf die Zukunft. Die echte Realität des Theaters, und damit sein Erfolg, besteht in der nachhaltigen Unruhe, der produktiven Beunruhigung, die es in den Herzen und Geistern der Jugend zu erregen vermag.

Die Frage, was das Publikum vom Theater wolle, scheint mir falsch gestellt. Denn ich glaube, daß das Publikum — überall auf der Welt — zunächst einmal gar nichts will. Die meisten Menschen wollen ihre Ruhe haben, die ihnen, wenn es donnert, wenig hilft, und man muß, um an sie heranzukommen, erst eine Isolierschicht von Indolenz und Ablehnung durchbrechen. Das Publikum hat keine vorgefaßte Meinung, und es stellt überhaupt keine bekannte Größe dar, es ist amorph und unbestimmbar, es ist ungeformte Materie, die durch einen Stoß oder Anstoß zur Selbstformung erregt und gezwungen werden muß, und wenn es überhaupt einen allgemeinen, spezifischen Charakter hat, so besteht der in seiner weiblichen Passivität, in seiner immanenten Bereitschaft, gepackt, erlöst, verzaubert und überwältigt zu werden. Es liegt also an uns, die wir dem Theater Stoff und Nahrung geben, ob wir diese Zauberkraft aus unserm eigenen Reservoir zu schöpfen vermögen, und ob wir die Formel finden, die entbannt und verwandelt. Worin besteht nun dieses Reservoir, aus dem wir schöpfen können? Mir scheint, es besteht in unserem eigenen Dasein, und es ist bis zum Rande gefüllt von unserer Gegenwart. Der Mensch, der ins Theater geht, erwartet auf alle Fälle eine Begegnung mit etwas, das ihm bekannt ist und unbekannt zugleich. Begegnung aber findet in der Gegenwart statt, die unsere einzige sinnlich wahrnehmbare Zeitbestimmung ist.

Es klingt wie ein Schlagwort, wenn man verlangt, ein Theater, das Jugend anziehen, erregen, durchdringen, zu Teilnahme und Mitarbeit aufreizen könne, müsse in Inhalt und Ausdruck gegenwärtig, von Gegenwart erfüllt und durchblutet sein.

Wir werden uns aber beim Schlagwort keineswegs beruhigen oder aufhalten. Denn was bedeuten die Inhalte, was ist das brennende Anliegen, worin besteht der lebendige Ausdruck unserer Gegenwart?

Ich will ins Konkrete springen. Zum Stoff, zur Fabel, zur dramatischen Grundlage. Bei Diskussionen mit jungen Theatergruppen, in Briefen und Artikeln, wird vielfach gefragt: soll das gegenwärtige Theater vom Problemstück ausgehen, oder von der allgemeinen Darstellung des irdischen Lebens, der menschlichen Beziehungen? Soll es einer Tendenz, einer bewußten erzieherischen Absicht, oder soll es der reinen Schau- und Spielfreude — das heißt also der Kunst um ihrer selbst willen — dienen?

All diese Fragen scheinen mir das Wesen des Theaters und das Wesen der Gegenwart gar nicht zu berühren. Auf ein solches Entweder-Oder gibt es überhaupt keine Antwort.

Gegenwärtig, darstellungs- und gestaltungswert, handlungsträchtig im dramatischen Sinne, ist alles, was in uns und um uns her geschieht. Der ganz besondere dramatische Stoffkomplex unserer Zeit aber, der gebieterisch nach Zeugung und Geburt verlangt, ist die Wiederherstellung der menschlichen Gestalt in ihrer Ganzheit, in ihrer Bezogenheit aufs Weltganze, in ihrem kreatürlichen und kosmischen Zusammenhang, nicht analytisch zerlegt, nicht von den Parolen und Forderungen des Tages einseitig verzerrt, sondern in Verhängnis und Gnade, in aller Schicksalsverkettung, zum Ebenbild einer Schöpfermacht bestimmt, in deren Urbildnis, in deren gewaltiger und unbegreiflicher Liebe alles Lebendige entspringt und endet.

Dies ist ein ebenso vielfältiges und bedeutendes, wie einfaches, ja kindliches Unterfangen. Im Kasperltheater, in primitivsten Volksspielen, im Clown-Stück des Zirkus, kann uns die magische Kraft des Theaters, die Beschwörung von Wahrgesichten durch das Medium des Maskenspiels, ebenso begegnen und widerfahren, wie etwa in der vernunftklaren Darstellung einer Heiligen Johanna bei Bernard Shaw oder im Pandämonium eines Shakespeareschen Königsdramas. Waren wir nicht in den frühen Stummfilmen Charlie Chaplins aufs stärkste und heftigste von der Gewalt des Mimus, von der Diabolik des Alltäglichen, berührt und ergriffen. Zu Lachtränen geschüttelt, von Grauen angepackt —, so saß man damals bei Chaplin, dem tragischen Clown, der — noch ganz ohne bewußte Absicht und Spekulation — den armen Teufel, den weltverlorenen Stromer zum Helden und zum Geliebten seiner Epoche erhob —, und aus der Großaufnahme des Films wuchs eine neue Dimension des Menschengesichts, eine neue Lebensperspektive auf uns zu. Ähnlich Erschütterndes, ähnlich Erneuerndes müssen wir vom heutigen Theater erwarten und verlangen, wenn es uns weiterhin etwas angehen soll, und wir bedürfen dazu keiner dogmatischen Scheuklappen, sondern der Befreiung —, wir als Produzierende, wir

als Publikum —, der Befreiung von den Fesseln erstarrter Spielregeln, von den Einschränkungen einer längst nur noch scheinlebendigen, gedanklichen und ästhetischen Konvention.

Dazu gehört unter anderem die Konzeption des politischen Theaters als einer Plattform oder Tribüne antithetischer Meinungsverschiedenheiten und ideologischer Propaganda.

In unserer Jugend, als mit dem Ende des ersten Weltkrieges ein längst begonnener Ordnungszerfall auf der ganzen Erde fühlbar und im Leben jedes einzelnen eindringlich wurde, versuchte man, die Forderung nach dem politischen Theater zum Dogma zu erheben. Sie war nicht neu, und sie hat sich auch damals wie stets nur in wenigen vereinzelten Erscheinungen mit neuer schöpferischer Form verbunden. Das Postulat des politischen Theaters bestand letzten Endes immer in der kämpferischen Verkündung der menschlichen Freiheit —, der Befreiung des Einzelmenschen von Druck und Zwang unwürdiger, der menschlichen Würde unerträglicher Gewalten. Die Voraussetzung dazu war immer der Glaube an den Menschen als eine beseelte Kreatur. Hier sehen wir uns heute einer anderen Denklage konfrontiert. Politik, politische Standortbestimmung und politisches Bewußtsein ist gewiß von unserm Gesamtleben, von unserer kreatürlichen und geistigen Existenz untrennbar. Unverändert bleiben politische Freiheit und soziale Gerechtigkeit die Grundforderungen für ein erträgliches Zusammenleben der Völker. Unverändert bleibt die Erkenntnis, daß das eine ohne das andere, nämlich politische Freiheit ohne soziale Gerechtigkeit nicht zu erkämpfen und nicht zu erhalten ist. Während sich jedoch auf allen anderen Gebieten des Denkens und Forschens, vor allem der Naturerkenntnis, gewaltige Umwälzungen vollzogen haben, die unser gesamtes Weltbild zu erschüttern und zu erneuern vermochten, beharrt man im politischen und ökonomischen Denken gerade dort, wo man sich für radikal im Sinne des Fortschritts erklärt, krampfhaft auf der Unfehlbarkeitserklärung sogenannter klassischer Gesetze und Dogmen, die einmal in der Mitte des vorigen Jahrhunderts wegweisend und bahnbrechend waren, wie Darwins oder Cuviers Untersuchungen, die aber heute, wenn man ihnen wie stählernen Bahnschienen folgt statt neue Fährten zu suchen, notwendig aufs tote Gleis führen müssen. Auf solch totem Gleis, immer gegen die gleichen ausrangierten Puffer anrennend, bewegt sich heute das politische Theater, wenn es versucht, den Zuschauer auf eine ideologische Linie zu locken und ihn geistig gleichzuschalten, das heißt ihm gefärbte Brillen aufzusetzen statt ihm die Augenbinde zu lösen. Ich wiederhole: Das Ideal unserer revolutionären Ahnen, das politische Konzept unserer Jugend, daß Freiheit und Recht nur auf der Basis eines neuen contrat social, eines Ausgleichs zwischen Arbeitsleistung und Arbeitsertrag zu erkämpfen sei, werde hier nicht angetastet. Es muß jedoch erkannt und erhärtet werden, daß — wie in der Astronomie und der Mathematik, der Physik und der Biologie, der philosophischen und der ästhetischen Betrachtung, auch im politisch-sozialen neue Aspekte und Ereignisse hinzugetreten sind, welche die Lichter verstellen und die alten Proklamationen fragwürdig machen. Die einstmals

revolutionäre Theorie, daß der Mensch ein Produkt ökonomischer Verhältnisse, das Leben lediglich von materiellen oder mechanischen Vorgängen bestimmt, und die Befreiung des Menschengeschlechtes von der Unwürde leiblichen und geistigen Zwanges nur oder primär auf der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Ebene erstritten werden müsse, hat heute ihre Sprengkraft verloren. Die kausal-chronologische Lehre von Unterbau und Überbau stimmt mit unserem heutigen Weltbild nicht mehr überein. Eine neue Menschlichkeit, auf die allein es ankommt, wird nur aus einer neuen Schau und Erkenntnis wachsen können, die das Spirituelle, das Magische, das Überrationale, die Wirksamkeit eines höheren Daimonions und einer tieferen Bestimmtheit unserer Existenz, in das Ringen um die irdischen Umstände und ihre Sinngebung aktiv einbezieht. Das meint also: auch wo das Theater politisch ist, darf es sich nicht vom Gesamtmenschlichen isolieren und muß sich aus Traditionen und Maximen befreien, die seiner Komplexität im Wege stehen und seine Treibkraft verkrüppeln. Mit einseitiger Anklage von Umständen, mit einseitiger Selbstbemitleidung und Empörung ist es nicht mehr getan. Es muß Mit-Freude zum Mit-Leiden dazukommen, Mit-Liebe, die allein zur Linderung führt. Mißverstehen Sie mich bitte nicht, ich möchte keine Form, keinen Weg, keinen Bekenntnisausdruck des Theaters zugunsten eines anderen verbannt und verdrängt sehen —, ich möchte nur das Theater zugunsten seiner Jugend und seiner Erneuerung von der Engheit einseitiger Begrifflichkeiten befreit wissen. Von Aristophanes über Schiller bis Bertolt Brecht hat es immer großes Theater im Sinne der moralischen Anstalt, im erzieherischen Betracht gegeben, von Aeschylos über Shakespeare bis Gerhart Hauptmann gab es immer großes Theater als Schicksalsbeschwörung oder als Kampf mit den Engeln oder Dämonen. Beides kann im edelsten Sinne in dem der heiligen Wahrheitsliebe, umstürzlerisch, aufreißend und angreifend, erschütternd und revolutionär sein. Das Revolutionäre jedoch dürfen wir heute nicht mehr in oberflächlichem Rationalsinn auf die Postulate des Politisch-Sozialen oder des Ökonomischen beschränken. Für einen jungen Menschen dieser Zeit mag vielleicht der Weg zu Gott viel revolutionärer sein und viel radikalere Entscheidungen von ihm verlangen als der Gruppenmarsch zum gesellschaftlich-materiellen Kampfziel. Denn er muß ihn allein gehen, vielleicht sogar gegen den Strich, gegen den äußeren Bestand, gegen die offizielle Richtweisung durch die dafür verantwortlichen Institutionen. Er kann ihn nicht im Abendkurs lernen und durch brave Formeltreue beweisen, er muß ihn im Dickicht suchen und im Dunkel erspüren. Das Theater aber wird im Nachbeten vorgekauter Sprüche und mundgerechter Formeln niemals produktiv werden. Es muß, wie ein organisches Gewebe, immer wieder aus der Erneuerung seiner eigenen Substanz auch seine Form und seinen Stil erneuern. Eins ist gewiß: nie gab es in der Geschichte eine auf die Dauer erfolgreiche Restauration, nie wurde Vergangenes wieder hergestellt, nie Gestorbenes gewaltsam zum Leben erweckt, nie wurde Fallendes aufgehalten. Aber ebensowenig wurde jemals die Zukunft von denen gemacht, die sie in ihrem kurzen, zeitgebundenen Blickfeld mit den Zaunlatten ihrer doktrinären Begriffe einzuweisen und abzu-

stecken versuchten. Die Begriffe rechts und links zum Beispiel, aus einer vergangenen Anordnung des politischen Versammlungsraums stammend, so wie die Logen und Ränge unserer barocken Bühnenhäuser, die eine vergangene Gesellschaftsordnung spiegeln, haben, so glaube ich, im geistigen und vitalen Bereich ihre Gültigkeit verloren. Links ist lange nicht mehr unbedingt nach vorn gewandt, rechts lange nicht mehr unbedingt nach rückwärts. Die Gestaltung dessen aber, was wirklich und gegenwärtig ist, findet in einer anderen Dimension, in einem höheren Stockwerk statt. In diesem Stockwerk muß nämlich ein Klima herrschen, das allen seelischen Kräften freie Entfaltung ermöglicht, und nichts, was zum Wachstum drängt, im Keime erstickt. Es ist, mit einem trivialen Wort gesagt, das Klima der Toleranz. Wenn ich zur Überzeugung gekommen bin, daß des Menschen Bild und Leben nicht allein ökonomisch bestimmt ist, und seine Weltziele nicht allein gesellschaftlicher Art sind, daß der ehemals fortschrittliche Glaube an Chronologie und Kausalität heute ein reaktionärer, fast ein Aberglaube sein mag —, so brauche ich deshalb noch lange nicht andere Menschen, die anderer Überzeugung sind, zu hassen, zu beschimpfen, zu verlästern, einzusperren, umzubringen oder zu versklaven. Ich kann nur hoffen, daß auch sie ihrerseits nichts derartiges gegen mich im Schilde führen. Und wenn sie es tun, so haben sie unrecht, und ich werde mich mit allen Kräften zur Wehr setzen. Aber ich setze mich nicht zur Wehr, ich baue keinen Damm und schaffe kein produktives Kraftfeld für meine eigene Überzeugung, indem ich mich der aggressiven Polemik verschreibe. Polemik und geistiger Kampf sind zweierlei, sind grundverschiedene Disziplinen. Ich persönlich bin an Polemik nicht interessiert, doch ohne geistigen Kampf könnte ich nicht atmen. Dies ist aber gleichzeitig immer wieder der Kampf für die geistige und menschliche Toleranz, und in diesem Kampf mögen die Jugend und das Theater Bannerträger sein.

Das wahrhaft gegenwärtige Theater, das die Jugend angeht, kann nicht dazu da sein, einseitige Tagesparolen zu verkünden und Parteipropaganda zu machen —, ganz gleich für welche der einseitig ausgerichteten Parteiungen. Wir kommen im produktiven Sinne keinen Schritt weiter, weder politisch noch kulturell, wenn wir uns gegenseitig geistige Kartoffelkäfer oder ägyptische Heuschrecken auf die Äcker werfen. Wir müssen im produktiven Bereich aus den Gliedern der Marschkolonne, aus dem Schaltwerk der Frontbildung heraus bleiben, selbst wenn es die Erfassung der Suchenden, der Irrenden und Richtungslosen zu vereinfachen und zu beschleunigen scheint. Es gibt kein alleinseligmachendes Kultur- und Humanitätsprogramm. So lange irgendwo in der Welt wehrlosen Menschen von andern Menschen Zähne und Rückgrat eingeschlagen werden, nur weil sie politische Gegner sind, die der Macht des Andersgerichteten ausgeliefert wurden, müssen wir mit dem Gebrauch der Worte Kultur, Freiheit und Humanität auf allen Seiten sehr zurückhaltend und vorsichtig sein. Der politische Haß hat immer Unrecht, ganz gleich auf welcher Front und aus welchen Rückschlägen heraus er gezeugt und entfesselt wird. Wer dem Drama, der Handlung und Abhandlung menschlicher Leidenschaft,

menschlicher Sehnsucht, menschlicher Wirrsal und Wegsuche verschworen ist, muß Schuld und Unschuld in allen Geschöpfen erkennen. Wie könnte er jemals in solch engherzigen Theorien verstrickt bleiben wie denen von der kollektiven Schuld — oder Unschuld — eines Volkes, von dem kollektiven Unrecht — oder Recht — einer Klasse? Der Dramatiker muß Recht und Unrecht, Schuld und Unschuld, in allen Handlungen seiner Geschöpfe erspüren. Ein absolutes Recht, ein anderes als das, das mit uns — mit jedem von uns — immer wieder geboren wird, ist für ihn totgeboren. Jedoch wäre es eine völlige Verkennung seiner Aufgabe oder Verantwortung, würde man ihn damit der Stellungnahme im geistigen, im ethischen und sittlichen Betracht entheben und seine Haltung, innerhalb seines gegenwärtigen Standortes, auf die einer sammelnden, betrachtenden und reportierenden Indifferenz beschränken. Mir kommt im Augenblick dieser Niederschrift, das heißt, dieses Selbstgesprächs, der Gedanke in den Sinn und auf die Zunge, daß Dramatik nichts anderes sei als ein permanentes Gebet um Gerechtigkeit. Um den Widerschein einer geheimen göttlichen Gerechtigkeit auf Erden. Und das Theater ist die berufene Stätte, wo dieser Widerschein im Sinnspiel der Unterhaltung sichtbares Ereignis werden mag. Deshalb ist das Theater für uns alle, die es gebend oder nehmend erleben, ein Raum der großen Bindung und Verbindung, ein Ort tragischen Ernstes und göttlicher Heiterkeit. — Vielleicht habe ich, in meinem Versuch, die Lage des politischen Theaters abzuklären, mehr von dem gesprochen, was es vermeiden muß, als von dem, was es erschaffen und erreichen kann. Die Jugend aber, mit guten Rechten, verlangt nach positiver Zielsetzung. Und es gibt eine solche positive klare Zielsetzung für gegenwärtiges Theater, auch wenn man sie nicht in einseitige Programmatik verengt. Es gibt eine Möglichkeit zur Aktivierung der dramatischen Kunst, die über das Platt-Aktivistische des Tendenz-Theaters weit hinausgeht. Gerade im Theater, dem naiven Spielraum, der Robinson-Insel des täglich neu zu entdeckenden Lebens in der Verlassenheit unbekannter Zeit- und Schicksalsozeane, wo die Phantasie tropisch zu wuchern und zu blühen vermag, wo den Formen des Menschlichen in ihrer motivlosen elementaren Erscheinungsfülle vor- und nachgetastet wird, mag die Überwindung des Hasses, der Niedertracht, der dumpfblinden Menschenverfeindung ihren ersten Sieg gewinnen, indem es einen positiven Stromkreis der Liebe schafft.

Vergessen wir nicht den generellen Eros des Theaters, das in Darbietung und Aufnahme, in seiner Eindringlichkeit und seinem Empfang durch den Beeindruckten, stets die leibhaftigen Vorgänge von Zeugung, Befruchtung und Geburt versinnbildlicht und wiederholt. Ich möchte den Vorgang der sympathetischen Erotik zwischen Spielern und Bespielten im Theater, dem kein sexuelles Reizmoment im direkten Sinne innezuwohnen braucht, mit der generellen Geschlechtlichkeit bei gewissen Amphibien, Lurchen und Fischarten vergleichen, bei denen mit allen Erscheinungen des panischen Spiels, mit der Prachtentfaltung des Hochzeitskleids, Liebestänzen und Ausstrahlungen aller Art, sogar Kämpfen bis zur Vernichtung und Selbstvernichtung, keine individuelle Be-

rührung oder Vereinigung der verschiedenen Gattungspartner, sondern die Samenablage in der Nähe von Brutstätten erfolgt, nicht immer sogar über dem von dem Weibchen schon ausgeschiedenen Laich, sondern manchmal dem Medium der Wasserpflanzen oder einfach der strömenden und weitertragenden Flut übergeben. Halten Sie dieses Bild aus der subaquaren Welt nicht für eine Abschweifung von unserm Thema. Mir hat sich oft in einer ganz zwingenden und schlüssigen Weise die Vorstellung aufgedrängt, wenn ich am hellichten Tage zur Probenzeit ein leeres Theaterhaus betrat oder das Einströmen des Publikums im Dämmer und unter den künstlichen Lichtern einer Premierenstunde beobachtete, daß wir uns aus der luftgesättigten Außenwelt in die versunkene Tiefe eines Teichgrundes oder einer Stadt Vineta hinabtauchen lassen, in der uns eigene und eigenwirksame Organe zur Atmung und Begegnung, zur Mitteilung und zur Empfängnis verliehen sind.

In solcher Zauberlandschaft aber, in solcher magischen Dimension, die nicht mehr den bewußten Grenzen des rationalen Denkens unterworfen ist, weitet sich die Dichte der menschlichen Realität, die Nähe der zeitlichen Gegenwart, auch wenn sie aus dem unmittelbar bekannten, begreifbaren Leben schöpft, zu größerer Macht und Bedeutung. Das Theater erweitert die Erklärung der Menschenrechte um einen neuen geheiligten Zirkel. Denn der Mensch hat nicht nur das Recht auf Arbeit, auf die freie Auswirkung und den Ertrag seiner produktiven Kräfte, er hat auch das Recht auf Muße, aufs Spiel, auf die Hingabe ans Ruhevolle und Nachlässige des Lebens, ans Treibende und Wehende, ans Zwecklose und Kontemplative, und von all seinen Rechten das unabdingbarste ist sein Recht zu träumen. Und in der Welt der Träume, der scheinbar ungeordneten und stetig wandelbaren, aus deren Zeug wir gemacht sind, und die des Lebens Hälfte umschließt, stellt sich die eigentliche Ordnung, die zuverlässige Sinngebung unserer rätselvollen Wirklichkeit erst ein. In jedem starken Schauspiel, auch im realsten und realistischsten, ist ein geheimes Traumspiel enthalten. Hier glaube ich die Grenzen ziehen zu können zwischen dem journalistischen Begriff des sogenannten „Zeit-Stückes", das bei allen Auseinandersetzungen der Jugend mit dem Theater so intensiv besprochen wird, das heißt der reportierenden oder zweckbetonten Momentphotographie, — und dem echten, dem dichterischen Theater. Wenn ich anfangs die Forderung aufstellte, daß ein Theater, das uns etwas angehen sollte, vor allem gegenwärtig sein müsse, so will ich jetzt hinzufügen, daß ich das wahrhaft Gegenwärtige keineswegs vom rein Stofflichen oder Ideologischen her begriffen haben möchte. Ich glaube, daß nur eine Erneuerung des dichterischen Dramas unser Theater mit neuer Gegenwärtigkeit erfüllen kann. (Welch weitgehendes Mißverständnis über die Begriffe heutig und gestrig, altmodisch und modern, gegenwärtig und zeitgemäß herrscht, geht für mich auch aus den vielfachen Proben eingesandter Manuskripte hervor, die ich immer wieder — manchmal unter heftiger Selbstüberwindung — auf der Suche nach neuen dramatischen Talenten durchzulesen versuche.) Es gibt einen kurzlebigen, nur intellektuell fixierten Blickpunkt, der ewig gestrig ist. Es gibt ein Verhältnis der unmittelbaren, naiven Anschau-

ung zwischen Mensch und Dingen, das ewig gegenwärtig und unerschöpflich neu ist. Es kommt dabei aber gar nicht darauf an, ob Gedanken oder Ansichten geäußert werden, die der Autor eines Stückes für neu oder gegenwärtig hält. Es ist für die Gegenwart und für die Nachwelt ganz gleichgültig, was Sie oder ich derzeit über die Atombombe denken. Es geht unsere Zuschauer und Zuhörer nichts an, was wir beim Lesen unserer Tageszeitung oder beim Anblick der Wochenschau für Gedanken oder Meinungen äußern. Wir sind das Medium, durch das dargestellt und dargelebt werden soll, was es denkt in der Welt, was die Dinge denken, die wir durch unsere Berührung und Befassung zu Teilen unseres Lebens machen. Wir haben von der Bühne herunter kaum die Möglichkeit, direkten Einfluß darauf zu nehmen, ob jene Atombombe fällt, und wann und wo. Jedoch ist unser Einfluß grenzenlos im Hinblick auf die innere Haltung der Menschen, auf das seelische Klima der Generationen, die mit uns leben und nach uns kommen. Das Aktuelle ist kurzlebig. Das Gegenwärtige bleibt. Wenn wir nicht das unbefangene und unmittelbare, das große panische Staunen vor der Erscheinung des Menschen, der Welt, der Schöpfung wieder herstellen, ist unsere Dramatik umsonst und erfüllt nicht den Sinn des Gegenwärtigen. Versuchen wir nicht, die Weltlage dramatisch abzuhandeln. Was ist denn die Wirklichkeit dieser Weltlage für uns, die heute in der Gegenwart stehen. Für die große Mehrheit ist sie ein Alptraum. Ich glaube, daß neunzig von hundert aller heute lebenden Menschen, überall in der Welt, das nicht wollen und nicht erhoffen, was zu drohen scheint. Jedoch müssen sie es ohne die Möglichkeit der Gegenhandlung geschehen lassen, so wie man eben in einem Alptraum weiß, daß man träumt, daß man Böses träumt, daß man vom Alp gequält und gedrückt wird, und ihn doch nicht abschütteln, sich nicht bewegen, nicht schreien, nicht aufwachen kann. Versuchen wir heute, ein programmatisches Stück über die Weltlage zu schreiben, — [ich denke dabei auch an jene Manuskripte, deren Zeit- und Ortsangabe beginnt: nach dem dritten Atomkrieg, auf einem Raumschiff in der Stratosphäre] — versuchen wir uns in die kurzlebige Aktualität durch Programmtheater einzumischen, so fügen wir diesem auf uns lastenden Alptraum höchstens eine neue hilflose Zuckung hinzu. Erwecken wir aber durch Echtheit und Wahrhaftigkeit und durch die tiefe Traumbedeutung, durch die Konstante des Herzens und den Hintergrund der Phantasie, auch nur einen einzigen Menschen zum Glauben an einen Sinn dieser Lebensspiele, und schüren wir in ihm auch nur einen Funken von Liebe, nur den Wunsch nach Liebe, so haben wir bereits eine erste Hilfe geleistet im Kampf gegen den Alp, gegen die Schatten, die unser Blut saufen und unsere Seele vernichten wollen. Was nutzt Enthüllung, Entkleidung, Entgötterung, so lange sie Selbstzweck bleibt! Enthüllen, entblättern kann man auch, um ein Bild aus der asiatischen Philosophie zu gebrauchen, eine Zwiebel, Haut um Haut, Schale um Schale, bis sich der letzte Kern als eine letzte Schale erweist und nichts mehr in unserer Hand bleibt. Was aber ist die Zwiebel, wenn ihr Kern das Nichts ist? Sie ist dennoch, so lange sie besteht, ein eigenlebiges Ding, ein Gewächs, aus einem Samen gezüchtet, der Wurzeln zieht und eine Pflanze auftreibt, die blüht und

einwelkt. Sie ist dennoch als wachsendes und welkendes Wesen ein produktives Ding und ein Teil des produktiven Ganzen. Sie ist dennoch ein Bestandteil des gesamten Erdenlebens, ein Stück Wirklichkeit, das man riechen und schmecken kann, mögen oder verabscheuen, dessen Beziehung zum Leben tausendfältig ist, und das auch nach seiner vollständigen Entblätterung, nach seiner Auflösung ins Nichts, als Bild noch bestehen bleibt. Ein solches Bild, ein solches unzerstörbares Wesensbild, muß auch der dargestellte Mensch, die vorgestellte Handlung auf dem Theater bleiben, wenn sich ihre Darsteller entblättert, verflüchtigt, aus dem Staub gemacht, abgeschminkt und verzogen haben, und wenn der letzte Vorhang gefallen ist. In der Brillanz des Enthüllens mag eine bewundernswerte Kühnheit liegen, doch damit scheint mir nur ein halber Schritt getan und noch keine schöpferische Handlung vollzogen. Was dazu noch gehört, ist mehr als Kühnheit allein, es ist der Mut zur Metaphysik, die Naivität zur Schaffung der Synthese, die Kraft zur Bindung, zur Bindung durch einen Glauben, der noch um den allen Scheines entkleideten, um den nacktesten Körper das neue Gewand einer produktiven Bedeutung zu weben vermag.

Dieser Glaube an die Unteilbarkeit und Unzerstörbarkeit des Lebens, an den Tod als Übergang oder Metamorphose, als „mildeste Form des Lebens, als der ewigen Liebe Meisterstück", hat nichts mit landläufigem Optimismus zu tun. Er schließt ein das Furchtbare der Verwandlung, den schmerzhaften Durchgang durch die Feuer der Zerstörung, oder, wie es im Ritus der mozartschen Freimaurerei hieß, „durch Feuer und Wasser", ja durch die Hölle der Verzweiflung. Es ist kein leichter Glaube, der uns vom Alpdruck der Sinnlosigkeit erlösen kann. Er kann nur erworben und erhärtet werden durch den Willen zu klarer Erkenntnis, er kann nur gesegnet und fruchtwillig werden durch die Liebe. Ich rufe die Jugend auf, das Theater zu lieben und dem Theater ihrer Gegenwart produktiv zu begegnen. Dies bezieht sich sowohl auf die, welche selbst Theater machen, Stücke schreiben, inszenieren, spielen wollen, als ebenso auf die Zuschauer. Darsteller und Publikum gehören untrennbar zusammen, die Zuschauer sind neben Werk und Spielern unsere dritte Kraft, ohne deren lebendige Mitwirkung all unser Beginnen umsonst und unlebendig bleibt. Damit sie aber mitwirken, muß das, was wir ihnen bieten, sie ganz und gar überzeugen, daß es nämlich aus ihrem eigenen Fleisch geschnitten, aus ihrem eigensten vitalen Umkreis empfunden ist. Sie müssen überzeugt sein, daß das, was wir hier vor ihnen treiben, so echt ist und so lebensgefährlich, wie wenn ein Artist das hohe Seil besteigt oder sich von einem Trapez zum andern schwingt. Ja, es ist wirklich so, daß wir, die Ausübenden des Theaters, unsere Haut zu Markte tragen müssen und unser Genick riskieren. Es muß uns blutig ernst sein mit unserm Tun, denn nur dann, wenn es blutig ernst und so unsicher ist wie eine Wanddurchkletterung bei einfallendem Nebel —, nur dann macht es Spaß. Und selbstverständlich spielen wir nicht nur Theater, um einem inneren Ruf zu folgen und Lebensentscheidungen zu durchmessen, sondern weil es uns eben Spaß macht, Freude, Lust, weil es im nächsten und großartigsten Sinne Spiel ist; und es weiß jedes Kind, daß nur die gefährlichen Spiele die verlockenden

sind. Es gibt keine Sicherheit beim Theater, und es soll da auch keine Abklärung und keine Beruhigung geben. Wir dürfen uns niemals fürchten, weder vor Existenznot noch vorm Durchfall, vor der Grausamkeit des öffentlichen Versagens. Es müssen im Theater, soll es nicht langweilig, museal und greisenhaft werden, die vitalen Kräfte einer Epoche ihren Ausdruck finden, nicht nur die geistigen, ethischen, spirituellen. Dem Goetheschen Tasso gab ein Gott zu sagen, was er leidet. Seinem Schöpfer Goethe aber gab ein Gott auch in höchstem Maße, zu sagen, was ihn erfreut. Freude, Heiterkeit, aus der Lust geboren, der Lust am Spiel, dem Genuß am eigenen Dasein und der Begegnung mit dem anderen, an Lockung und Berührung, am Sich-Finden und Sich-Lassen, das Rauschhafte und Orgiastische ebenso wie das Anmutige und Verhaltene der menschlichen Liebesbeziehung, war stets im gleichen Maß wie das Beschwörende, Bannende, Kultische, das Element einer der Urformen theatralischen Ausdrucks: des Tanzes. Alles vitale Theater, auch wenn es seine haftende Form erst im Wort, in der Sprache findet, kommt vom tänzerischen Antrieb, vom Wesen der Pantomime, es wird aus Bewegung geboren und gebiert neue Bewegung. Und wie bei den tänzerischen Beschwörungen der Fruchtbarkeit und des Todes primitiver Naturvölker, umschließt es die wilden, grausamen, barbarischen Instinkte, die Nachtschatten, die in der menschlichen Natur, im menschlichen Eros angelegt sind, ebenso wie die zarten und gütigen, die brüderlichen und mütterlichen Erstrahlungen. Der Dämon muß gebannt werden, indem man ihn darstellt, in eine Mitte zwingt, einkreist und absorbiert. Dies gilt auch für die Beziehung zwischen der Vielheit Publikum und der aus ihr herausgehobenen Sondergruppe der Spielenden. Etwas von der mitleidlosen Lust am Stierkampf, der unbarmherzigen Neugier auf die Gefährdung, aufs tödliche Gladiatorenspiel, steckt in jeder Menge, die das Aufgehen eines Vorhangs, den Auftritt und die Bewegung des allen Blicken ausgesetzten einzelnen, des Einsamen auf der Insel beobachtet, und es ist gut so —, denn gerade durch jenen mitleidlosen Betrachtungsvorgang wird der Spielende von seiner Einsamkeit erlöst, die Isolationsschicht um sein Inneres durchbrochen und er selbst zum Teil des Ganzen gemacht. Diese Härte, diese Unbarmherzigkeit der Darbietung und des Empfanges gibt unserm Spiel die enorme Spannung, die Hochfrequenz, die wir brauchen, um uns vor den Lastern der Profession, vor Trägheit, Schlamperei, Routine, Glätte zu bewahren. Es scheint mir nicht zufällig zu sein, daß sich hier plötzlich Worte aus der technischen Diktion, wie Spannung, Hochfrequenz eingefunden haben, da von dem gegenwärtigen, dem vitalen Anliegen des Theaters die Rede ist. Denn eines der vitalsten und noch ungelösten Anliegen unserer Epoche ist die Versöhnung, die Harmonisierung des Menschen mit der Technik. Kreatürliches Leben und technische Lebensbewältigung müssen ihren Ausgleich finden, soll nicht das eine zum Zerstörungsobjekt des andern werden. Ich denke dabei weniger an die stofflichen Möglichkeiten und die Problemstellungen, die hier einer kommenden Dramatik harren, sondern an den ästhetischen Ausdruck, an das Bewegungs- und Erregungsmoment, an die Dynamik und die athmosphärische Dichte modernen Theaters.

Wenn wir eine Rennbahn beobachten, auf der die Motore knattern, oder die Arena eines großen sportlichen Wettkampfes betreten, so weht uns etwas von jener erregenden Dynamik gegenwärtiger Lebenselemente und Weltentscheidungen an, und zwar nicht nur aus dem Bezirk der Sensation oder der Nervenreizung, sondern aus ihrem inneren Kräftezentrum, aus ihrer Magie. Solche Magie gehört zu den Elementen und der Ausdrucksform des kommenden Theaters. Dazu bedarf es keineswegs etwa einer größeren Erweiterung, Komplizierung und Vervollkommnung seines technischen Apparats, seiner mechanischen Mittel. Im Gegenteil, je mehr es sich vom technischen Apparat, den Betriebsmaschinen zur Erzeugung äußerer Illusion, befreit und unabhängig macht, desto stärker und intensiver wird es den Weg zu seiner inneren Neugestalt, zu einem magischen Realismus beschreiten, der seine Bestimmung und sein Anliegen in dieser Weltstunde manifestieren mag. Ich glaube, daß zu neuem Inhalt und Ausdruck in der dramatischen Kunst auch neues Raumgefühl und neue Raumschaffung gehört, und zwar nicht nur auf den Spielraum bezogen. Das Logen- und Rangsystem des Hoftheaters hat, wie ich vorher schon bemerkte, weder mit dem sozialen Gefüge unserer Zeit noch mit ihrer menschlichen und geistigen Situation irgend etwas gemein. Das versenkte Parkett der Gründlinge, die zu einer Rampe hinaufschauen, zu einem abgegrenzten, künstlich isolierten Illusionsraum, kann dem Zuschauer nicht mehr das unmittelbare Erlebnis der Verwandlung mitteilen, die er vom Theater empfangen muß, wenn es ihn wirklich im Sinn einer Lebensnotwendigkeit, eines elementaren Bedürfnisses seiner Existenz, unterhalten soll. In diesem neuen Raum, den wir für ein starkes dichterisches Theater unserer Zeit brauchen und erschaffen müssen, bleibe das Ewige ewig, das Zeitliche wandle sich je nach den Temperamenten und Essenzen der Persönlichkeit. Persönlichkeit ist auch in diesem Bereich das höchste Glück und der einzig gültige Ausweis. Talent, Charakter, Persönlichkeit, unerlernbare Qualitäten, bilden die Voraussetzung für alles Erlernbare und für jede künstlerische Entwicklung. Erst auf dieser Grundlage ist Erziehung und Heranbildung neuer Kräfte für die dramatische Kunst, ebenso wie die Erziehung zum guten Zuschauer, zur produktiven Aufnahme, möglich. Hiermit schließt auch die Möglichkeit einer Betrachtung, die sich mit dem Sinn und dem gegenwärtigen Standort einer Institution befaßte, deren Existenz nicht aus dem Postulat, sondern nur aus der Gnade, der Begabung, dem schöpferischen Überfluß gewährleistet wird. Haben wir diese Institution anfangs als eine Stätte der Unterhaltung erkannt, so möge uns die Betrachtung ihrer gegenwärtigen Aufgaben gezeigt haben, daß diese Unterhaltung nicht dem ästhetischen Selbstzweck erliegen darf, noch weniger sei sie die artistische Verbrämung einer zweckbewußten propagandistischen Absicht. Sie soll nicht der Überredung dienen, es werde da keine Predigt gehalten, keine Menschenfalle gestellt, kein fingerfertiger Trick ausgeübt. Es handle sich um ein vielfältig orchestriertes, von den Stimmen unseres eigenen Lebens instrumentiertes Selbst- und Weltgespräch, ums reine Anschauen, ums Staunen und Verwundern, um die heilige Neugier, die immer wieder gleichsam zum erstenmal in den Spiegel des Him-

mels und der Gewässer schaut, um dort die Wahrheit zu erkennen, im Sinnbild der unendlichen Schöpfung, — es geht um die große Unterhaltung dieses komplexen und polyphonen Lebens, um das heimliche Wechselgespräch, das unsere Seele führen wird, wenn unser Mund verstummt, — um das Licht- und Schattenspiel unserer vielfältigen Geschicke, über die wir die Kraft finden müssen zu lächeln, weil wir schwach und hilflos sind, ja, es geht um die Schwächen, das Stolpern der Menschen über ihre eigenen Füße, wo immer sie glauben, breit und großspurig daherzuschreiten, die Schwächen in Tragik und Komik, über die wir weinen dürfen und lachen zugleich, weil es unsere eigenen sind, und weil wir in ihnen die Fehler und Schwächen unserer Kinder lieben und verstehen, — die Schwachheit und die Macht unserer Toten, das Elend und die Größe unserer irdischen Natur, und die unbekannte übermächtige Kraft, die unsere Hoffnung ist und unser Glaube.

ZEIT UND ZEITLOSIGKEIT IM DRAMA

Von Franz Theodor Csokor (Wien)

Zwischen zwei entgegengesetzten Bautypen spannt sich die Entwicklung des Dramas und bestimmt sich bis zur Gegenwart sein Stil, — zwischen der monistischen, dem Kult entsprungenen Tragödie der Antike, darin die Notwendigkeit der Ananke allein gebot einerseits, und andererseits zwischen dem nach dem christlichen Dualismus von Gut und Böse orientierten Theater der nachantiken Zeit. In beiden Extremen finden sich Stoffe, die mit der Ära ihres Schaffens verbunden scheinen, also Zeitdramen sind, und Stoffe von immer wiederkehrender Gültigkeit, also zeitlose Dramen.

Da der auf die Gemeinschaft bezogene Kult in der Form der Beschwörung des Übels durch Opfer, Gebet und rhythmische Chöre — „Tragödie" heißt ja ursprünglich „Bocksgesang" — das Drama im alten Griechenland gebar, so beschränkten sich dort die frühesten Themen auf Konflikte jener Gemeinschaft innerhalb ihrer engsten Form, der Familie, wie sie sich schon im antiken Sagenkreis fanden: Vatermord und Inzest im Sophokleischen „Ödipus", Gattenmord und Muttermord in der „Orestie" und Brudermord in den „Sieben gegen Theben" des Aischylos, Ehebruch und Kindermord in der „Phädra" und der „Medea" des Euripides und Opfertod für den Gatten in seiner „Alkestis". Alle diese Familienkatastrophen spielten sich in einer Herrenschichte ab, einer Elite, den Göttern näher als das im Chor versammelte Volk und deshalb auch verantwortlicher im strengen Sinn. Ihnen gegenüber bezeugte eben der Chor die Einstellung und die Kritik des Volkes, das aber dabei nie hindernd eingreift, sondern sich lediglich darauf beschränkt, zu warnen. Denn das griechische Drama erkennt nur die sich selbst strafende Hybris der einzelnen als Agens an. So wird in der Antike auf der Bühne die damalige Form der Demokratie des Chores zur höchsten sittlichen Instanz und damit zum menschlichen Podium des Theaters, ebenso wie in der Plastik, die dem Drama innerhalb der bildenden Kunst am ehesten entspricht, das erste europäische Denkmal der Geschichte ein demokratisches Denkmal wurde, Harmodius und Aristogeiton, die Tyrannenmörder auf der Agora in Athen.

In der Erregung von Furcht und Mitleid fand Aristoteles, wie man weiß, den Zweck des antiken Dramas, und in einem Griechenland, das nach dem nationalen Abwehrkrieg gegen Persien sofort zur Selbstzerfleischung überging, gab es Anlaß genug, Furcht und Mitleid vor der rapiden geschichtlichen Entwicklung eines solchen heute wieder aktuellen Zerfalles einer gemeinsamen Front

zu fühlen. Das militärisch straffe Sparta hat uns bekanntlich keinen Dramatiker von Rang hinterlassen, wohl aber das als leichtfertig verlästerte Athen, und wenn auch Aischylos heute auf uns dorischer wirkt gegenüber dem jonischen Sophokles oder dem barock-korinthischen Euripides, so ist das mehr eine Sache der Haltung. Aischylos, der in der Schlacht von Marathon gegen Xerxes kämpfte, schrieb aus jenem Feldzug „Die Perser" als das erste uns bekannte „Zeitstück" in der Geschichte des Dramas, und seine „Sieben gegen Theben" spiegeln die Schrecken des nachfolgenden Bruderkrieges zwischen Sparta und Athen. Und das Primat der Menschlichkeit gegen die Gewalt, dieses demokratische Erzpostulat, verkündigt die Sophokleische „Antigone" ebenso wie Euripides in seinen „Trojerinnen". Und die aus den Bürgerkämpfen der antiken Polis stammende und heute uns wieder so gegenwärtige Figur des Emigranten finden wir als Protagonisten des Sophokleischen „Ödipus auf Kolonos", wo im Epilog der „Schweiz des Altertums" Athen und ihrem Fürsten Theseus als der klassischen demokratischen Schutzmacht über alle Verfolgten gehuldigt wird. Der Rolle, die das monistische Theater einschließlich politischer Satiren wie „Lysistrata" in der Antike spielte, entsprach in der dualistischen christlichen Ära das Mysterienstück. Gott und Teufel stritten darin um die Seele des einzelnen; das gewaltigste dramatische Ergebnis dieses Konfliktes wurde der schon im sechzehnten Jahrhundert von dem Engländer Christopher Marlowe verwendete „Faust"-Stoff. Und heute noch erschüttert jährlich Festspielgäste aus aller Welt Hofmannsthals Salzburger Erneuerung des englischen „Everyman", und die Wirkung des unerbittlichen „Thüringer Zehnjungfrauenspiels" hat im vierzehnten Jahrhundert den Landgrafen Friedrich bei der Eisenacher Aufführung in Wahnsinn und Tod gestürzt.

Aber diese Form einer religiösen Volksbühne samt den ihr zugesellten sozialkritischen Schwänken in evangelischer Verbrämung bis zu Hans Sachs verschwand zugleich mit dem Universalismus des Mittelalters, der sie bedingt hatte. An ihre Stelle trat ein Drama, das in dem Menschen gipfelte, dem kein überirdisches Verhängnis, sondern die eigene Leidenschaft zum Schicksal wird. Die erste Bühne solcher Stücke, jene Shakespeares, war ursprünglich nicht viel mehr, als ein von einem genialen Dramaturgen geführtes Leibeigenentheater vornehmer Herrschaften, deren bedeutendste die Königin Elisabeth und ihr Thronerbe König Jakob der Erste gewesen sind. Wie es sich dann dank Shakespeare zu einem „speculum vitae" des Menschenlebens und seiner Fragwürdigkeit erweiterte, von dem wir jetzt noch hingerissen sind, das bleibt das unendlich Magische an diesem Dichter. Was bei ihm wirklich oder angeblich Zeitdrama war, darüber hat man schon genug geschrieben. Die Katastrophe, die die Aufführung des „Richard II." im Zusammenhang mit der damals aufgedeckten Essex-Verschwörung fast über Shakespeare und seine Truppe gebracht hätte, ist ja ebenso bekannt wie die Behauptung der Beziehung der Figur der „Titania" im „Sommernachtstraum" zu der durch Spencer als „Gloriana" verherrlichten Elisabeth. „Böhmen am Meer" bedeutet im „Wintermärchen" nach neuesten Deutungen das tatsächlich zur See reichende Polen, und eine

Legende über einen Kirchenfürsten der polnischen Stadt Plock, der ein ausgesetztes Kind gewesen sein soll, dürfte den Anstoß zu diesem Stück gegeben haben. Und daß die Sensation Europas in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, der Florentiner Fürstenmord von 1537 den „Hamlet" entscheidend beeinflußt haben muß, ist mehr als nur wahrscheinlich, denn wie Hamlet hatte sich Lorenzino, der Vetter des regierenden Herzogs Alessandro il Moro, wahnsinnig gestellt, um ihn vor Durchführung seines Anschlages in Sicherheit zu wiegen.

In solchem Sinne wurde Shakespeare also bewußt Dichter von Zeitstücken, deren aktuelle Beziehungen freilich heute ebenso verblaßten wie etwa der politische Anlaß zu „Gullivers Reisen", das inzwischen ein zeitlos gültiges Kinderbuch geworden ist. Nie aber spürt man den großen englischen Dramatiker als private Person in seinem Werk, wie etwa — im Gegensatz zu ihm — Goethe, der die Protagonisten seiner Dramen stets nach dem eigenen Ebenbilde schuf, vom Clavigo bis zur Vollendung im „Faust". Nur in seinem wahrscheinlich letzten Drama, im „Sturm", identifiziert sich Shakespeare mit seinem Helden Prospero, wenn der am Schluß auf Zauberstab und Zauberbuch verzichtet. Zum ersten- und zum letztenmal wird in diesem Stück Shakespeares das Niederträchtige nicht verurteilt, weder in Caliban noch an den Verschwörern Sebastian und Antonio: Es ist eine vorfühlende aus durchschauender Weisheit stammende Form des Existenzialismus, die hier über den nach Gericht rufenden Dualismus hinausgeht; das Böse bleibt ungestraft, weil der Dichter erkannt hat, daß auch das Böse notwendig zum Weltganzen gehört, und daß von nun ab mit den Worten Prosperos nur mehr die Vorbereitung auf den Tod mehr gilt: „Every third thaught shall be my grave!"

Aber die junge Liebe Ferdinands und Mirandas trägt die Zukunft und das Licht, das uns trotz allem nie verlöschen wird.

Zeitdrama und zeitloses Drama laufen seither nebeneinander, wobei sich im erstgenannten das sozialkritische Stück zu bilden begann, das später dann, nach der Machtergreifung des Bürgertums und seiner puritanischen Ausläufer eine davon beeinflußte Richtung einschlug oder sich in Protesten dagegen erschöpfte. Beide Formen bleiben aber gültig, nur das diktatorisch angeordnete Zeitstück sagt uns, wenn die Ära, die es befahl, zu Ende ging, so wenig wie heute die Thesenstücke der Jesuiten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Doch immer werden wir uns vor einem Drama neigen, das uns beides gibt wie eben Shakespeares „Sturm", darin sich die Aktualität einer Epoche der in fernste Länder segelnden Conquistadoren und Abenteurer wie Francis Drake oder Fernando Cortéz malt und wo in dem zerbrochenen Zauberstab des Magiers Prospero der Abschied eines Dichters von seiner Welt beschlossen liegt wie er vollendeter nie ersonnen wurde. Und unter dem Sternbild dieses großen Namens wollen wir auf einen Dramatiker hoffen, der uns in einem Stücke wieder beides bringt, das Zeittheater, das uns hinter jeder seiner Figuren Tausende ihres Typus und seiner Probleme fühlen läßt und das zeitlose Theater, über dem der Dichter wie ein Magier steht, der Erde, Hölle und Himmel in seiner Schöpfung meistert, weil er in Erde, Hölle und Himmel immer selbst daheim gewesen ist.

IST DAS THEATER ÜBERFLÜSSIG?

Von Boleslaw Barlog (Berlin)

Wenn man den zahlreichen Unkenrufen aus dem Froschtümpel der Alles-wissenden Glauben schenken dürfte, dann hätte das Theater in dieser Zeit überhaupt seinen Sinn verloren.

Aber ist nicht zu allen Zeiten dem Theater bescheinigt worden, daß es zum raschen Untergang verurteilt sei oder daß seine Existenz und seine Bestrebungen zumindest sinnlos seien?

Das gibt mir die Kraft, an diese auch heute wieder so zahlreich tönenden Prophezeiungen und so hartnäckigen Negierungen nicht zu glauben. Natürlich hat es das Theater in diesen Zeiten besonders schwer. Wir erleben täglich und haben es in den letzten Jahren erlebt, daß die Ereignisse, die unser Schicksal bestimmen, uns mit einer Gewalt überfallen, der wir an echten Erlebnissen in der Kunst selten gleich Eindrucksstarkes entgegenzusetzen hatten. Wie schwer haben es also heute, in diesen unvergleichlichen Zeitläuften, die Theaterleute, vom Autor bis zum Schauspieler, ihr Publikum zu erregen, zu fesseln oder zu erheitern. Besonders vielleicht auch deshalb, weil wir alle noch zu sehr unter dem Schock der furchtbaren Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegsjahre stehen, wobei wir von den letzten noch nicht einmal genau wissen, ob sie nicht schon wieder Vorkriegsjahre sind. Es kommen für die am Theater Schaffenden die Ablenkungen und Schwierigkeiten hinzu, die durch die in der Breitenwirkung wirksameren und finanziell stärkeren technischen Konkurrenten, ihre Arbeit ungebührlich erschweren. Aber dagegen wäre zu sagen, daß bisher weder der Sport, noch der Film, noch der Funk dem Theater Abbruch getan haben, jedenfalls nicht in dem Maße, daß seine Lebensberechtigung vermindert erschienen wäre. Warum soll das Fernsehen, dem gewiß die Zukunft gehört, nun das Theater überflüssig machen? Eher könnte man sagen, daß Film und Funk der Bühne viele Dinge abgenommen haben, die gar nicht so unentbehrlich für das Theater sein sollten, nämlich die leichtere Ware der Unterhaltung und der Schau, die nicht nur entbehrlich sein sollte, sondern die noch mehr als bisher, durch ihre Ansiedlung außerhalb der Bühne auf dieser Platz schaffen könnte für die besten Aufgaben des Theaters: für die Pflege der Dichtung, für das Durchhalten eines hohen Spielplan-Niveaus.

Da sich das Theater – im Gegensatz zu den auf Massenwirkungen angewiesenen technischen Kunstkonserven — immer an eine besondere Gruppe von Zuschauern und Zuhörern gewandt hat, so wird es das in der Zukunft in einem

noch größeren Maße tun, tun müssen, wenn — (und dies ist das einzige „wenn") — wenn auch weiterhin genügend Menschen im Zeitalter der Vermassung der Kunst des Individuellen aufgeschlossen und treu bleiben. Wir müssen, um für die Erhaltung der Art „Theater" zu sorgen, vor allen Dingen die Jugend mit dem Bazillus „Theater" infizieren. Jungen Menschen müssen die besten Aufführungen geboten werden, ihr Interesse muß geweckt und wachgehalten werden. Hier liegt wohl das Nachwuchsproblem für das Theaterpublikum, dessen Vorhandensein ja immer eine Voraussetzung ist für das Theaterspielen. Eine von vielen — aber die wichtigste. Menschen, die Theater spielen wollen, wird es wohl immer geben, wenigstens solange der Schlummer der Atombombe währt. Die darstellenden Künstler, die ja auch für die mittelbaren, technischen Künste unentbehrlich sind, werden wiederum den unmittelbaren Kontakt zum Publikum, den nur die Bühne vermittelt, nicht vermissen wollen und können. Und das Theater wird hoffentlich immer der Nährboden, die Baumschule der Künstler bleiben.

Wenn nun noch Dichter erscheinen, denen es gelingt, uns wieder zu erschüttern, uns zu rühren und froh zu machen, dann ist — glaube ich — alles in bester Ordnung. Dann kann das Theater auch heute und später den Sinn erfüllen, den es zu allen Zeiten gehabt hat: die Zeitgenossen zu bewegen durch die Kraft und das Wort seiner dramatischen und lyrischen Dichter. In der Pflege seiner alten und neuen Werte in wertvoller Darstellung, darin sehe ich heute — nach wie vor — den Sinn des Theaters. Es lebe!

DER WAHRE SINN DES THEATERS UNSERER TAGE

Von Pierre-Aimé Touchard (Paris)

Die Bedeutung des Theaters im gesellschaftlichen Leben hat sich seit dem Altertum vielfach gewandelt und wird ständig durch die Entwicklung des Films und des Fernsehens in Frage gestellt. Die Hoffnung wäre unsinnig, daß die Zeit wiederkommen werde, in der eine ganze Stadt an den dramatischen Aufführungen teilnahm und selbst die den besten Dichtern bestimmten Preise zuerkannte. In bestimmten jüngeren Ländern erscheint das Theater sogar als eine Art Anachronismus, wenn man nach der verblüffenden vertraulichen Mitteilung urteilen will, die mir eines Tages Mrs. Roosevelt, die Witwe des ehemaligen Präsidenten der USA, machte. Als sie während des Krieges eine Theatertruppe auf einer Tournee in verschiedene militärische Lager begleitete, wurde sie einmal überraschend von zwei jungen Soldaten angesprochen, die sie fragten, ob diese Truppe nicht am nächsten Tage dasselbe Stück wieder aufführen könnte. „Es hat Sie also interessiert", fragte Mrs. Roosevelt. — „Es ist nicht gerade das, Mistress [gnädige Frau]", antworteten die Soldaten, „aber zum ersten Mal sehen wir ein Stück, das von Personen aus Fleisch und Blut gespielt wird, und das hat uns so sehr außer Fassung gebracht, daß wir nicht sehr gut verstanden haben."

Zweifellos ist eine derartige Erfahrung eine besondere Ausnahme. Wenigstens ist es sicher, daß sie im letzten Jahrhundert undenkbar gewesen wäre und sie ist es auch heute noch in unseren europäischen Ländern mit alter Kultur. Wir müssen uns also der völlig neuen Bedingungen bewußt sein, in die die jungen Generationen immer mehr gebracht werden, um mit der Theaterkunst Berührung zu finden, besonders bei den Angehörigen der breiten Volksmassen. Mehrfach habe ich Gelegenheit gehabt, das Mißtrauen der arbeitenden und bäuerlichen Kreise hinsichtlich des Theaters festzustellen. Ich hatte Freunden aus dem Arbeiterstande Freikarten für die Comédie Française angeboten. Sie begaben sich dorthin, um mir Freude zu machen, trotz der ärgerlichen Verpflichtung, sich besonders anziehen zu müssen. Nach der Vorstellung gestanden sie mir, daß sie die Aufführung viel stärker interessierte, als sie es vorausgesehen hatten; aber sie zeigten kein Verlangen, das Experiment zu wiederholen. Tatsächlich gehen in diesen Kreisen (ich spreche für Frankreich) nur diejenigen Leute ins Theater, die kulturellen Organisationen angehören — freilich unter der wohlverstandenen Bedingung, daß jene nicht allzu offen durch die Unternehmer unterstützt werden.

Werden die in Frankreich unternommenen Anstrengungen zur Herbeiführung einer Dezentralisierung auf dem Gebiete des Theaters viel an dieser tatsächlich bestehenden Lage ändern können? Ich gestehe, daß ich nur wenig daran glaube. Übrigens sprechen die Ziffern beredt genug und stellen jeden Optimismus in Abrede, denn wenn es wahr ist, daß das Theater nicht in dem Sinne durch den Film Konkurrenz erfahren hat, daß die Zahl der Zuschauer abgenommen hätte, so ist man doch genötigt zuzugeben, daß Hunderttausende oder sogar Millionen Zuschauer in weniger als 50 Jahren durch den Film gewonnen wurden, während das Theaterpublikum auf dem Status quo geblieben ist, daß Millionen Menschen lesen gelernt haben und den Geschmack an der Kunst der Phantasie gewonnen haben — daher die vielen Romane — und daß es seit einem Jahrhundert praktisch in Paris keinen einzigen Theatersaal mehr gibt, als 1789 zur Verfügung stand. Die Bemühungen um die Dezentralisierung werden, selbst wenn sie noch vervielfacht werden sollten, bestenfalls nur eine sehr geringe Oberfläche dieser enormen Welle erreichen können, die das neue Publikum für Theaterstücke darstellt.

Wohl oder übel muß man also den Schluß ziehen, daß das Theater, das zur Zeit seiner Entstehung demokratisch war, im Begriffe steht, eine aristokratische Kunst zu werden — zwar gewiß keine Klassenkunst, aber doch eine Kunst, die nur die besten Köpfe in den verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen zu erfassen in der Lage sein werden.

Die Fähigkeit, diese Feststellungen gewissenhaft zu überprüfen, ergibt sich für den, der den gegenwärtigen oder zukünftigen Sinn des Theaters in der zeitgenössischen Gesellschaft zu bestimmen trachtet — jedoch mit dem Vorbehalt, daß wir noch nicht das letzte Ziel der Entwicklung der Filmkunst kennen; denn es scheint, daß das Cinerama, zum Beispiel, mit der Erweiterung der Bildfläche, das Publikum veranlaßt, Filme zu sehen, die immer mehr Theaterstücken gleichen und die Vorstellung ist nicht von der Hand zu weisen, daß das zukünftige Kino ein erstaunliches und unerwartetes Mittel zur Werbung für das Theater werden könnte. Aber wir sind noch nicht so weit und es wäre eine gewisse Voreingenommenheit, schon heute über diese Möglichkeit zu sprechen.

Das gegenwärtige Theater leidet an dieser Unsicherheit über sein Schicksal, und dies um so mehr, als sie eine analoge Unsicherheit der Menschheit über ihr eigenes Schicksal widerspiegelt. Es braucht zu seiner Entfaltung einen bestimmten festen Platz in der sozialen Entwicklung, und es paßt sich nur schlecht ausgesprochenen Übergangszeiten an. Nun ist heute die Entwicklung nicht mehr nur durch politische oder wirtschaftliche Tatsachen beherrscht: die Tragweite der wissenschaftlichen Entdeckungen setzt alles in Frage und selbst in Ländern wie Sowjetrußland, wo die politischen und wirtschaftlichen Schicksale für lange Zeit fixiert zu sein scheinen, nimmt das Theater offensichtlich an diesem Zögern teil, das die abendländische Gedankenwelt seit der Entstehung dessen, was man bizarrerweise die Atomwelt nennt, kennzeichnet. Das „große" Theater hat eher immer einen festgefügten Zustand als eine Unruhe oder eine

Empörung zum Ausdruck gebracht. Das gilt für das griechische Theater, das elisabethinische Theater, das französische klassische Theater, das romantische Theater und sogar das Theater von 1900, zweifellos deshalb, weil der Zuschauer ein Minimum an Sicherheit benötigt, um freien Herzens an den individuellen Schicksalen der theatralischen Gestalten teilnehmen zu können; aber auch, weil man eine Größe nur in Übereinstimmung begreifen kann.

In Frankreich spielt man gegenwärtig Stücke, deren Form und Inhalt, bis auf wenige Nuancen, die gleichen wie vor dem Kriege sind. Es sieht aus, als ob das Theater noch nicht die brutale Erschütterung der Jahre 1940 bis 1945 verdaut hätte. So ist es überall im Westen, sogar in den Vereinigten Staaten, wo der Bau der Stücke gewisse — sehr schwache — Neuheiten bietet, aber nur in dem Maße, als ihr Rhythmus den Einfluß der Filmwerke erfahren hat. Die einzige wirklich neue Tendenz, die meines Wissens bis jetzt ihren Ausdruck gefunden hat, ist die der Werke von Bert Brecht in Deutschland, und der jungen Spieltruppe Becket-Jonesco in Frankreich, die Zeugnis von unseren fast metaphysischen Ängsten vor einer Zukunft ablegt, vor der die Vernunft noch erschrickt.

Aber gerade in dem Maß, in dem es der Sinn dieses Theaters ist, eine, wenn auch noch unbestimmte und schwer deutbare, Klage auszudrücken, wenden sich diese Autoren nur an ein avantgardistisches Publikum, sagen wir: an ein Publikum von Eingeweihten. Indessen, die starke Resonanz, die ein Stück wie „Wir warten auf Godot" erhält und die stark an Bedeutung den materiellen Erfolg des Stückes übertrifft, beweist, daß wir gerade eine Zeugenschaft vom gegenwärtigen Theater erwarten. Aber wir möchten, daß diese Zeugenschaft nicht bloß unsere Ungewißheit belegt, sondern auch den ganzen Rest unserer positiven und dauernden Gewißheiten.

Wenn wir nun tatsächlich zur niemals überholten Analyse zurückkehren, die Aristoteles uns von den psychologischen Wirkungen des dramatischen Werkes gegeben hat, dann sind wir zur Feststellung genötigt, daß unsere avantgardistischen Autoren das Mitleid und die Furcht gut zum Ausdruck bringen, sie in uns erwecken, aber daß ihrem Theater jener Sauerteig fehlt, dank dessen uns das Schauspiel von diesen zwei Gemütszuständen befreit. Es scheint, daß es gegenwärtig eine Zustimmung zur Verzweiflung gibt, die allmählich die besten unter uns verseucht. Es ist gerecht und heilsam, daß das neue Theater diese Verzweiflung zum Ausdruck bringt, da sie eben existiert. Aber ebenso wie seine fortdauernde und freiwillige Blindheit vor dieser harten Realität die Verurteilung rechtfertigt, die in kurzer Frist das traditionelle Theater erfahren wird, das noch auf der Mehrheit unserer Bühnen weiterlebt, ebenso wäre es gefährlich, wenn das neue Theater seinerseits diese anderen Realitäten leugnete, wie es die Lebensfreude, der Schaffenswille, die leidenschaftliche Neugier auf die Zukunft sind, Realitäten, die das Theater des täglichen Lebens bereits uns vergegenwärtigen könnte, wenn wir es überhaupt über uns brächten, die Augen furchtlos zu öffnen und bei dem ein Aufblitzen objektiver Klarheit auf dem Theater genügen würde, um uns das Selbstbewußtsein wiederzugeben.

Wenn das Theater eine Chance hat, wieder die Gunst eines weiteren Publikums zu gewinnen, so ist dies, glaube ich, auf dem Wege der Aufrichtigkeit möglich, indem es den Kampf beginnen muß, gleichzeitig gegen die, die die Augen vor den Gefahren der Stunde verschließen, und gegen die, die nur ihre Gefahren sehen. Der Mensch kann nicht ohne Hoffnung leben; jeder Tag, der vorübergeht, bringt den Beweis, daß die Menschheit weiterlebt. Indem das Theater sich zum Künder unserer Hoffnung inmitten unserer Prüfungen macht, wird es aufhören, uns einen lügnerischen Spiegel zu bieten und eine um so mächtigere Erwartung erfüllen, als sie noch unbewußt in uns liegt.

So vergegenwärtigt sich mir der Sinn eines Theaters unserer Tage, das zwar noch nicht existiert, aber das, vom Schicksal bestimmt, entstehen wird, weil die Realität, die es verlangt, bereits da ist.

(Übertragen von Johann Sofer.)

ROKOKO IN DEN WIENER KAISERSPIELEN

Von Otto Rommel (Wien)

In der Bewertung des Beitrages der Jesuiten zur deutschen Theatergeschichte ist auf eine fast hundertjährige Unterschätzung durch rationalistisch oder liberalistisch eingestellte Beurteiler und Forscher gegen Ende des 19. Jahrhunderts im natürlichen Gegenschlag eine enthusiastische Überschätzung gefolgt. Ohne die rein theatergeschichtliche Bedeutung der Jesuitenspiele, die im katholischen Deutschland an rund 50 Kollegien drei- bis fünfmal jährlich große Zuschauermassen, und zwar durchaus nicht bloß solche aus humanistisch geschulten Kreisen vor ihren festlich-prächtigen Veranstaltungen Jahrzehnte hindurch regelmäßig versammelten und für breite Schichten vielfach das einzige theatralische Erleben großen Stils waren, unterschätzen zu wollen, muß unbefangene Betrachtung doch feststellen, daß die Dramatiker der Gesellschaft Jesu nirgends eigentlich stilbildend und führend aufgetreten sind. Zu ungünstig waren die Arbeitsbedingungen, unter denen die meist grausam überlasteten Rhetoriklehrer — sehr oft unter Druck und invita Minerva — die dienstlich geforderten Spieltexte zu erstellen hatten. Es ist bezeichnend, daß auch Dramatiker von nicht zu bezweifelnder Begabung, wenn eine Berufung sie von der Schule entfernte und so den Zwang zu dramatischer Tätigkeit aufhob, entweder sofort verstummten, wie z. B. Bidermann, oder nur noch reine Literaturdramen schrieben wie Avancini. Es verdient unter diesen Umständen schon höchste Anerkennung, ja Bewunderung, mit welchem Feingefühl und welcher Wendigkeit diese Dramatiker sich in alle Wandlungen des Zeitgeschmackes einzufügen wußten. Von den spätmittelalterlichen Umgangsspielen über die frühneuzeitlichen Moralitäten spiegeln sich über Renaissance, Barock, Rokoko und Klassizismus im Ordensdrama alle Stilwandlungen wieder. Der Hauptstil freilich, an den man immer zuerst denkt, wenn vom Jesuitentheater die Rede ist, ist der Barockstil. Er hat in den „Ludi Caesarei" Avancinis (1611 bis 1686) in Wien seine glanzvollste Ausformung erfahren und ist bis in das erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, obenhin gesehen, der Stil des Ordensdramas geblieben. Er geht unmerklich in den Rokokostil über, der sich schon bei Avancini deutlich ankündigt. Der eigentliche Meister des Rokokostils im Wiener Jesuitendrama ist aber der Liegnitzer Johann Bapt. Adolf (1657 bis 1708), der 1677 in die österreichische Provinz eintrat und in den Jahren 1696 bis 1707 als erklärter

Pater Comicus, d. h. Dramatiker des Ordens, 34 Stücke schrieb[1]), die er alle — mit Ausnahme eines „Dido"-Dramas, das propter vicinos rebellium tumultus, d. h. wegen des Kuruzzeneinfalles nur dem Hofe gewidmet, aber nicht gespielt werden konnte — praesente tota domo Austriaca zur Darstellung brachte. Sie sind in fünf Handschriftenbänden der Nationalbibliothek erhalten und ein besonders kostbares Dokument, da sie außer den Texten einer lückenlos geschlossenen Spielfolge von zehn Jahren auch die Notenbeilagen und zu den meisten Texten die sonst selten genug erhaltenen szenischen Anmerkungen bringen, ohne welche die theatergeschichtlich sehr wichtigen Spielhandlungen der gesungenen allegorischen Zwischenspiele vielfach gar nicht erschlossen werden könnten[2]).

Adolf ist der einzige repräsentative Nachfolger, den Avancini in Wien gefunden hat. Da auch Avancinis gesamtes dramatisches Werk, von einigen Jugendstücken abgesehen, in seiner fünfbändigen „Poesis dramatica" enthalten ist, so stehen beide Meister der „Kaiserspiele" deutlich vor uns. Freilich, zwischen beiden steht mehr als der Zeitabstand einer Generation. Der Mann, der aus Schuldramen „Kaiserspiele" machte, war nicht ein homo religiosus wie Jakob Bidermann, dessen Vorbild er sich in seinen Erstlingswerken anschloß, soweit eben ein harter, gemütsarmer Moralist einem gütigen, der Tragik jähen Sturzes mit ehrfürchtiger Erschütterung gegenüberstehenden Dichter folgen kann („Marius", 1635; „Sosa naufragus", 1643). Aus der Dürre und Lehrhaftigkeit dieser Stücke stürzt er sich sozusagen kopfüber ins Theatralische. Es entstehen zunächst Stücke, die man beim besten Willen nur als Spektakelstücke bezeichnen kann („Saxonia conversa", 1647; „Fides conjugalis sive Ansberta", 1652, 1667); auch das späte Hochzeitsstück „Cyrus" (1673) gehört diesem Typus an. Die kirchenpolitische Tendenz ist nur in „Saxonia" spürbar, erstickt aber, wie das Motiv treuer Gattenliebe in „Ansberta", gänzlich in den gehäuften Sensationen und Theatereffekten. Eine „Genoveva" (Druck 1680), im Thema identisch mit „St. Idda" (1675), wird unter den Händen dieses Thea-

---

[1]) Nach Backer-Sommervogel hinterließ der Frühverstorbene noch sechs (verlorene) geschichtliche Werke, teils vollendet, teils unvollendet, darunter ein „Opus poesis Germaniae", dessen Verlust besonders zu beklagen ist; seit 1703 schrieb er auch die Annuae provinciae Austriae. Nimmt man dazu, daß er Lehrer und Präfekt des vierklassigen Gymnasiums des Profeßhauses war, das 400 bis 500 Schüler zählte, so gibt das eine erstaunliche Arbeitsleistung.

[2]) Dramata Augustissimo Caesari Leopoldo I. eiusque filiis ac filiabus exhibita Viennae Austriae a Gymnasio Soc. Jesu Compositore P. Joanne Baptista S. J., in eodem Gymnasio Scholarum Praefecto (Wiener Nationalbibliothek, 1809—13). Die Aufführungen fanden in dem 1620 erbauten, 1674 und 1687 erneuerten Theater „am Hofe" statt; es war kleiner als das prunkvolle Theater des Kollegiums vom 1650, stand aber an Ausstattungs- und Verwandlungsmöglichkeiten nicht hinter ihm zurück (M. Hammitzsch „Der moderne [höfische] Theaterbau", Beiträge zur Bauwissenschaft, hg. von C. Gurlitt, VIII, 1906), S. 106 ff. Auf das Werk Adolfs hat zuerst Alexander von Weilen („Die Theater Wiens', Bd. I, 1894; „Geschichte der Stadt Wien", Bd. VI, 1918) aufmerksam gemacht. Dort reichliche Proben der deutschen Liedeinlagen in Adolfs Dramen. Für den Zusammenhang von Jesuitendrama und Wiener Volksstück darf der Verfasser auf seine eigene umfassende Darstellung (Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien, Anton Schroll & Co., 1952) und die dort verzeichnete Literatur verweisen.

tralikers zu einem Kriminalstück mit Dämonen und Engeln als Detektiven. Nur in zwei Stücken, in „Curae Caesarum" (1653) und „Pietas victrix" (1659), von denen allerdings das zweite nur eine verbesserte Auflage des ersten mit belangloser Stoffverschiedenheit ist, hat er das propagandistische Grundthema, das bei ihm die Stelle des religiösen Erlebnisses vertrat und das schon in „Bethulia liberata" (1643) auftaucht: nämlich ein geschichtliches oder legendenhaftes Ereignis als Ergebnis eines auf die Bühne projizierten Ringens himmlischer und höllischer Mächte dargestellt, die durch Heilige und Magier auf die Menschen einwirken, mit einem gewissen machtvoll hin- und herwogenden antithetischen theatralischen Leben zu erfüllen vermocht, so daß wohl noch kein Drama entstand, weil ein Kampf, über dessen Ausgang nie auch nur der leiseste Zweifel gelassen wird, eben kein Kampf ist und die grelle Schwarz-Weißmalerei auch keinerlei seelische Vertiefung des Gegensatzes von Christentum und Heidentum zuläßt, aber doch ein grandioses Theater.

Einmal, in dem Jahrhundertspiel „Zelus sive Xaverius, Indiarum apostolus" (1640) hat er das Gegenspiel so weit zurückgedrängt, daß statt des Kampfdramas ein Idyll entstand, und sofort stellt sich die tändelnde Tönung des Rokokostils ein. Es ist ein Schwelgen in theatralischen Bildern. Eine Fülle spielerisch-festlicher Erfindungen läßt den Missionär hoch über aller irdischen Mühe und Not als Erfüller tiefster Sehnsucht des Ostens und Werkzeug im göttlichen Weltplan erscheinen. Ein Chorus der Völker des Ostens eröffnet das Stück. Sie flehen solito tympanorum cymbalorumque pulsu et cantu die Sonne an, zu kommen. Phosphorus steigt mit seinem Viergespann auf, um ihre Nähe zu erkunden. Da geschieht Unerhörtes: von Westen naht Hesperus, dessen Aufgabe doch sonst ist, den Sonnenuntergang zu verkünden, und fordert Phosphorus auf, zu weichen, denn von Westen erhebe sich eine neue Sonne: Xaverius, die Sonne Indiens, nahe sich den Gangesländern! Freudig gehorcht Phosphorus, und bald erblicken die Inder das neue Licht und begrüßen es mit begeisterten Gesängen. Wie leidenschaftlich Liebende können die Königreiche des Ostens die Ankunft des Heilbringers nicht erwarten: „Mora omnis est mors!" Die Desideria Orientis machen sich auf die Fahrt nach Europa. Zephyri beschwichtigen das Meer und verdrängen mit Hilfe der Favonii die rauhen Gesellen Aquilo und Boreas, die sich ihnen entgegenstellen wollen. Tritonen umspielen das Schiff, Muschelhörner blasend, Amor steht am Steuer, Kastor und Pollux schützen die Seefahrer, die bald die Küste des Ostens verschwinden und die Europas auftauchen sehen. Sie eröffnen ihre Sehnsucht der römischen Kirche, die sie in das Haus der Tugend weist, wo sie Xaverius finden, der sich auf die große Aufgabe vorbereitet. Von den Desideria geführt, besteigt er ein Schiff, nachdem er Abschiedsworte an Europa auf einen Felsen geschrieben hat, wie Liebhaber sie in galanten Liebesromanen zu hinterlassen pflegen. Alle Gefahren scheinen nur da zu sein, um neue verherrlichende „Inventionen" zu ermöglichen. Von Idolatria beschworen, bringt ein Sturm das Schiff des Glaubens zum Scheitern. Aber Xaverius rettet sich an Land, und da er sich anschickt, ein Denkmal seiner Rettung zu errichten, und das mitgebrachte Kreuz ver-

mißt, siehe, da bringt es Pietas selbst, auf einem Krebse sitzend, und Tritonen, auf Krebsen reitend, singen ein Danklied. Auch Meuchelmörder, welche Idolatria schickt, können ihn nicht aufhalten, denn St. Thomas rettet ihn. In feierlicher Sitzung empfängt der Herrscher des Orients mit allen seinen Königreichen (India, Japonia, China) den Glaubensboten und nimmt nach der Predigt des Apostels den neuen Glauben an.

Nicht selten finden sich solche Rokoko-Motive in den allegorischen Zwischenspielen, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer mehr den Charakter des Spielerischen annehmen. In Avancinis Josef-Drama „Pax domini" (1650), das zu einer Feier des westfälischen Friedens bestimmt war, tauchen Nymphen aus den Fluten des Nils, an dessen Ufer die Brüder Josefs rasten, und stimmen in den frohen Gesang der Wanderer ein. Zur Illustration der von Josef prophezeiten fruchtbaren Jahre müssen auf Befehl von Divina Providentia Mars, Ira und Furor das Getreide, das Nemesis und Ceres in die ägyptischen Scheunen bringen, dreschen und mahlen. Aber zum Scherzen war Avancini eine zu doktrinäre und pathetische Persönlichkeit. Es stört die Wirkung, wenn er Divina Providentia, welche die Dämonen der Vernichtung zu so nützlicher Tätigkeit anhält, ihre höhere Intention in einem einigemale monoton wiederholten Refrain („Mala, quae cruciant, in bona vertam!") ausdeuten und das Spiel ausdrücklich entschuldigen läßt: „Discite mecum: Deus humanis amat in rebus ludere!"

Zum befreiten Spiel wird das Rokoko erst bei Adolf. Seiner ganzen Veranlagung nach mehr Idylliker als Dramatiker, verfügt er über eine nicht gewöhnliche lyrische Ausdruckskraft, wie die schon von Weilen mitgeteilten deutschen Lieder beweisen, die sich in einigen Stücken erhalten haben. Aber auch das Latein in seinen lyrischen Zwischenspielen erblüht bisweilen zu ungeahnter Kraft und Lieblichkeit, Avancini war über die eintönigen und auf die Dauer unerträglichen reimlosen Metra der Chori und Cantica Senecas (daktylische und anapästische Systeme, jambische Monometer, Dimeter und Trimeter) nie hinausgekommen. Daß sie ihm Mühe machten, sieht man daraus, daß er sie sich in den Stücken, mit deren Aufführung er nicht rechnete („Artaxerxes", „Canutus", „Semiramis", „Alexius" im vierten Bande seiner „Poesis dramatica"), gerne ersparte. Für Adolf dagegen waren die „Interludia musicalia", für die ihm der Reim unentbehrlicher Schmuck war, ein wichtigstes Ausdrucksmittel, das er meisterhaft beherrscht. Wie stark sein Sinn für das Volkstümliche war, beweisen in erster Linie seine deutschen Lieder. Soweit jedoch lateinische Lieder volkstümlich sein können, muß dieses Prädikat wohl auch Liedern wie dem trunkenen Liede des Mimen Philemon in dem Märtyrerstücke „Philemon et Apollonius" (1707), dem satirischen Liede des Höflings[3]) in „Fides aulica probata

[3]) 1.
Qui vult in aula vivere,
Sit forti stomacho,
Multum debet ingerere,
Sed plus adhuc digerere,
Ut ferrum struthio.

2.
Loquatur linguis variis
More apostolico,
Multa sciat promittere.
Sed Graeca fide agere
More politico! usw.

In dieser Tonart geht es durch sieben Strophen weiter.

et approbata a Constantino Chloro imperatore" (1701) — erstaunlich, was der Liebling des Hofes in Gegenwart des Hofes wagen durfte! — oder dem verdrossenen Jammerliede des armen Schwartenhalses in „Nemo malus felix" (1703) zuerkannt werden. In der Sphäre des Lyrischen ist er ganz frei von den Fesseln des „Avancinismus", die sein Dialogvers offensichtlich trägt. Demselben Dichter, der in „Amor patriae sive Arminius, Germaniae defensor" (1701) — um nur ein Beispiel für Hunderte anzuführen — einen germanischen Führer zu einem verdächtigen Überläufer schulgerecht-steif sagen läßt:

Decernet Themis, An te Sinonem credere an Achatem decet (!),

gelingt — durchaus kein vereinzeltes Beispiel! — der prachtvolle lyrische Monolog der grundlosen Angst in „Judae Machabaei gloriosa in deum fiducia" (1702), den man sich übersetzen muß, um seine Bewegtheit nachzufühlen[4]). Die Erregung des spanischen Erbfolgekrieges, der beinahe alle Staaten Europas auf das Schlachtfeld rief, macht den weichen Lyriker zum Tyrtäus:

Ergo patriae in bonum,
Ad servandum vestrum thronum
Conjurate,
Conspirate,
Vitam date posteris!

dröhnt der allegorische Chorus im „Arminius" (1701).

---

[4]) Der Genius Machabaeae gentis sieht zuerst Timor, dann Gaudium:

Quae monstra video?	*Was für Ungeheuer seh' ich?*
Quam molesta, quam funesta	*Was für greuliche, was für abscheuliche?*
Me larva impetit?	*Es erreicht mich,*
Fugio, sed non effugio.	*Es ergreift mich!*
Insequitur me et explicat se!	*Ach wohin verberg' ich mich?*
Heu quae me latebrae, quae antra recondent	
Ab hoc Acheronte?	*Vor dem giftigen Zorne,*
Qui premit a fronte,	*Der dräuet von vorne,*
Qui premit a tergo,	*Der dräuet von hinten,*
Quocumque jam pergo!	*Wo Zuflucht finden?*

Die tolle Angst geht über in feierliches Gebet:

Regna coeli qui gubernas,	*Der du thronst in Himmelshöhen,*
Ne rogantis vota spernas,	*Mögst mein Flehen nicht verschmähen,*
Redde, quod ex metu vero	*Der ich mich mit gläub'ger Seele*
Et sincero	*Dir befehle,*
A te quaero,	*Aus der Hölle*
Ut pavoris triste fel,	*Rette mich durch deine Gnade,*
Migret in voluptae mel!	*Nach der Trübsal Trost mich labe!*

Das Gebet wird erhört:

Respiro! Audita caelo vota sunt,	*Auf ich atme, Gott erhört mich,*
Fugit terror, cessit maeror,	*Nicht mehr Schreck und Angst verzehrt mich,*
Latum cerno gaudium!	*Weithin hellet Freud' das Land!*

Timor verwandelt sich in Gaudium und verkündet:

Sic timoris saepe plena	*So in angsterfüllten Träumen*
Somniamus flumina,	*Schreckensströme sehn wir schäumen,*
Sed repente versa scena	*Plötzlich wandelt sich's zum Guten*
Lata nitent lumina!	*Segenslicht blinkt auf den Fluten!*

Non soli tibi nasceris,
Juventus animosa,
Tuos lábores,
Tuos sudores,
Vult patria, qua pasceris,
Vult facta gloriosa!

ruft Amor patriae in „Generosi nominis heres sive Hañibal" (1705) der adeligen Jugend („Generosa indoles") zu, die in den begeisterten Ruf ausbricht:

Ad arma, ad arma, ad arma,
Patria floreat,
Hostis intereat,
Ad arma, ad arma, ad arma!

Aber so kraftvoll dieser priesterliche Erzieher der patriotischen Erregung der Zeit Ausdruck zu geben verstand, so ist er im Grunde genommen eine kindliche Natur, und sein Herz gehört den Kindern. Wenn er von Kindern spricht, wie in dem der Fünfzigjahrfeier des Bestandes seiner Anstalt gewidmeten Zwischenspiele des Fastnachtsstückes „Carnisprivium proscriptum" (1700), da wird seine Sprache zärtlich:

Mentes tenellulae,
Sunt parvae conchulae,
Quas implet coeli ros,
Et fiunt gemmulae,
Si adsint flammulae,
Calentis Phoebi dos!

Ja, selbst der wilde Mars schmeichelt in dem am Neujahrstage 1707 aufgeführten Drama historico-morale „Virtus non postulat annos sive Scipio junior, Romanorum belli imperator" dem kriegsgeborenen neuen Jahre ganz verliebt:

Pupule blandule,
Tener infantule,
Diligo te.
Tuo suaviolo
Blando ocellulo
Recreas me!

Kein Wunder, daß ihm entzückende Kinderszenen gelingen, wenn er sich nicht gerade, wie bei Thusneldens Bruder Crispus oder dem Märtyrerprinzen in „Mulier fortis" (1798) zum Pathos verpflichtet fühlt. Schon die Christenkinder in „Aulica fides", die aus Trotz einen verbotenen Demonstrationszug unternehmen, wirken ganz naiv, wenn sie kindlich prahlen, wer das schönere Kreuz habe. Wahre Kabinettsstücke sind die kostbaren Szenen des Faschingsstückes „Coecus in via sive duorum coecorum dolus punitus" (1701), in denen die hungrigen Kinder des armen Egentius ihren Vater um Brot bestürmen und dann, als er ihnen nicht helfen kann, es mit der Beschwörung eines von alters her im Hause aufbewahrten Götzenbildes versuchen, das dabei in Trümmer geht, oder die Szenen, in denen — in „Fatum inevitabile" (1700) — eine

bettelhafte Wahrsagerin sich ihres Galgenstrickes von einem übermütigen Jungen zu erwehren hat, oder der Anschlag lustiger Buben gegen den Miles gloriosus in dem Dramate Saturnalicio „Parturiunt montes sive jactantia Thrasonica. Prahlhansen" (1707). Daneben hat er eine gewisse, dem Rokoko-Zeitalter eigentümliche Vorliebe für das Artige, Wohlerzogene. Der kleine Hannibal dankt seinem Vater durch Handkuß für die Erlaubnis, mit ihm ins Feld ziehen zu dürfen. Auch die kleinen Verwandten, welche mit der künftigen Märtyrerin Coecilia auf Gamba und Harfe musizieren, sind natürlich sehr artige Kinder. Am besten war ihm aus Erfahrung der „Pagen"-Typus vertraut. Wie schon Bidermann im „Josaphat" (1619), zeichnet er mit Genuß den spitzbübischen Burschen, der seinen Aufpasser durch überlegene Selbstbeherrschung und Haltung reizt und dann hineinzulegen weiß („Mulier fortis"). Selbst in der Darstellung der adeligen Jugend, die sich in der Not des Vaterlandes zu den Fahnen drängt („Scipio", „Hannibal"), verläßt ihn sein Sinn für Humor nicht. Der neunjährige Hannibal, der gleich in feierlicher Szene den Schwur ewigen Hasses gegen die Römer ablegen wird, muß auf einen Stuhl steigen, um seinen Vater umarmen zu können. Sein Bruder Hanno, der zu Hause bleiben muß, obwohl er das ganze Exercitium mit der Lanze tadellos ausgeführt hat, muß sich gefallen lassen, daß sein aufgeregtes Gehaben von einem Grotesktänzer verspottet wird. Ohne Zweifel haben solche Kinderszenen auf die unzähligen Lausbuben aus dem Geisterreiche eingewirkt, welche die Wiener Volksbühne von Perinet bis auf Raimund und Nestroy beleben.

Adolfs Vorliebe für das Kindlich-Anmutige, wohl auch der Wunsch, jüngeren Zöglingen einen Spaß zu machen — für die seriösen Rollen standen ihm nach den erhaltenen Besetzungen auch Zöglinge aus dem Seminar zur Verfügung —, lebt sich in den allegorischen Zwischenspielen aus, die ja schon bei Avancini mit der zunehmenden geistigen Entleerung der Technik der allegorischen Parallele immer mehr den Charakter selbständiger Spielhandlungen angenommen hatten. Im Gegensatz zu der nüchternen und aufdringlichen Lehrhaftigkeit, die bei Avancini oft verstimmt, beseelt sie durchwegs Heiterkeit, ja oft genug schalkhafte Spitzbüberei. Wenn in „Metamorphosis vinculorum captivitatis in vincula amoris" (1701) eine Doppelhochzeit einen blutigen Krieg beendet, schweben die Genien der Vaterlandsliebe von der Decke herab, fesseln die Neuvermählten mit goldenen Ketten und streuen Blumen auf sie hernieder. Sogar zur Verklärung einer jungfräulichen Märtyrerin („Sancta Coecilia Conjunx-Virgo") nach ihrem Tode sind bei Adolf Amoretten unentbehrlich: Grazien flechten auf Geheiß Hymens für die himmlische Hochzeit Blumenketten, die Hymen dann, da es sich um ein Neujahrsstück handelt, an Novus Annus weitergibt. Träumt ein Mädchen, so wird ihr Traum durch einen Tanz zierlicher Morpheoli versinnlicht („Fatum"). Gewissensskrupel offenbaren sich durch Hin- und Herlaufen kleiner Scrupuli, die immer neue Bedenken auffinden („Carnisprivium"), und sogar in dem Fronleichnamsspiel „Sponsus animae in Eucharistia receptus" (1700) fächelt ein kleiner Zephyrellus der Braut des Hohen Liedes Kühlung zu. Dagegen freut sich Cupido in „Pietas in peregrinos sive Dido"

(1704) wie ein richtiger Lausbub darüber, daß sein Pfeil gesessen hat[5]). Ein puer irrisor foppt den zu Tantalusqualen verurteilten sündigen Appetitus in „Animi humani medica cura" (1700) durch Vorhalten von Früchten und lacht ihn aus, wenn er danach greift. Viel Schabernack geschieht in dem höfischen Festspiel zur Vermählung Josefs II. („Occupationes honoris et virtutis in hymenaeo Majestatis et amoris", 1699). Um dem hohen Brautpaar ein möglichst langes Leben zu sichern, schleichen sich die drei Charitinnen in die Behausung der Parzen, die gerade zur Befehlübernahme vor Jupiter beschieden sind, stecken Klotho ein Übermaß an Flachs auf die Kunkel, verwickeln den Knäuel so künstlich, daß Lachesis voraussichtlich sehr lange brauchen wird, bis das Spinnen in Gang kommt, und verderben überdies der Atropos die Schere. „Schere steckt im Futteral!" versichert ja noch Klotho im Mummenschanz des Goetheschen „Faust". Bei Adolf wird das Brautpaar zum Schluß noch in den Garten der Fruchtbarkeit geführt, dessen Blumen sich in ein unabsehbares Gewimmel von jungen Erzherzogen verwandeln. Als besonders reizvoll empfand die Zeit auch das Spielen von Putten mit Waffen. Ein allegorisches Zwischenspiel im „Hannibal" zeigt folgende „Invention", die an den Schluß des ersten Aktes in Raimunds „Barometermacher" erinnert: Hannibal steht vor dem Tempel des Ruhmes, aber eine hohe Mauer ragt dazwischen. Auf das inständige Gebet des Knaben läßt Jupiter einen Aries vom Himmel herabfallen. Hannibal ruft seine neun Lebensjahre, die in Gestalt von kleinen Kriegern herbeieilen und die Mauer einstoßen. Ganz in diesem Stil des Rokoko ist es, wenn nach der Besiegung der Assyrer in „Tyrannis humiliata sive Sisara in manu mulieris" (1705), drei Tritonen, zwei Krebse und zwei Frösche einen Tanz mit den erbeuteten Trophäen aufführen. Rokoko-Heiterkeit, in die sich bisweilen Einfälle burlesker Komik mischen, umspielt auch den Ernst, ja die Furchtbarkeit. Daß z. B. dem assyrischen Feldherrn bevorsteht, sich von der tückischen Jael durch heuchlerische Gastfreundschaft betören zu lassen, wird in der Prolusio des Stückes dadurch veranschaulicht, daß „Tyrannis" auf einem Rade sitzt und von Fortuna in Schlummer gelullt wird. Schlaftrunken murmelt er: „Mea dea mecum ludat, Nec in lusu dolor cudat!" Immer schneller dreht Fortuna:

Eya ad vota — *Eya! hilariter,*
Volvere, rota! — *Eya! beate!*
Volvere! Volvere! — *Eya! jucundicer!*
Volvere, rota! — *Eya! pacate!*

Tyrannis schläft fest und Nemesis naht, um seinen Untergang zu verkünden. Aber auch die Drohung klingt in diesen Stücken spielerisch[6]) und die Bußpredigt anmutig[7]).

---

[5]) *Jam ignis est in tecto!*
Jo! Victoria!
Aeneam calet Dido,
Effecit hoc Cupido!
Jo! Victoria!

[6]) *Mortalis, crede!* — *E coeli sede*
Et recede — *Lento pede*
A culpae scena! — *Adrepit poena!*
Culpa quo maturior, — *Sed quo venit tardior,*
Tanto poena certior! — *Eo venit gravior!*

[7]) Veritas zeigt dem Genius Perversus, daß hinter den Blumen in dem Garten der

Den unerhörtesten Sieg jedoch, den jemals verspieltes Rokoko über furchtbaren Ernst errang, stellt wohl das zweite Zwischenspiel in Adolfs „Arminius" dar. Adolf faßt, obwohl der gelehrte Philologe es aus Tacitus besser wußte, echt barock Arminius als eine Art deutschen Kaiser („Atlas Germaniae") auf, gegen den sich Segestes als aufrührerischer Vasall mit Hilfe der Römer erhebt. Armins Sieg ist also bei Adolf ein Sieg des legitimen Gedankens. Diese Auffassung wird im allegorischen Zwischenspiel so dargestellt, daß Mars von Majestas den Reichsapfel (pomum regium) begehrt, der ihn unwiderstehlich anlockt. Mars murmelt:

Hic jacet,
Quod placet,
Quod allicit me;
Nunc dabit vis,
Quod negat lis!

„Cede!" herrscht er Majestas an. Majestas weigert sich und ruft nach längerem Streitgespräche die „Amici" zu Hilfe. Mars wird zurückgedrängt und steckt plötzlich — wie das geschieht, läßt sich nicht erkennen, da leider grade bei diesem Stücke die szenischen Anmerkungen fehlen — in einem Käfig. Majestas triumphiert:

Est in cavea!
Angustus, cuius fastui
Hucusque fuit orbis,
Is cessit nostro astui,
Fit thronus illi corbis!

und Concordia neckt ihn jetzt wie einen Papagei, indem sie ihm den Apfel vorhält:

Jam, jam, mi Psittace,
Praedo Indiace,
Rape pomum,
Perfer domum
Et satia te!
Hoc pomum habet mel!

Und Mars plappert wie ein Papagei nach:

Hoc pomum habet mel!
Concordia: *Qui non est eius dominus —*
Mars: *Qui non est eius dominus —*
Concordia: *Et prensat nihilominus,*
Mars: *Et prensat nihilominus,*
Concordia: *Pro melle capit fel!*
Mars: *Pro melle capit fel! Eheu!*

Voluptas („Nemo malus felix", 1703) Schlangen lauern:

Mundi delicia
Et amicitia
Sunt ficta laus!
Foris insidiae,
Intus perfidiae
Et mera fraus!

So spiegelte sich in der Rokoko-Allegorie dieses Pater Comicus praesente tota domo Austriaca eine Tragödie, die zwei Menschenalter vorher durch ihren blutigen Ernst das Haus Österreich an den Rand des Abgrundes gebracht hatte.

Mit der Form Avancinis wußte Adolf nicht viel anzufangen, obwohl er ihm in der Kraft barocker Bildtheatralik, wie manche seiner eindrucksvollen Fronleichnamsspiele klar zeigen, nicht nur gewachsen, sondern überlegen war. Was ihm aber fern lag, war die antithetische Dynamik und der kämpferische Elan seines Vorgängers. Adolf war kein Kirchenpolitiker, sondern eine innerlich religiöse Natur, die zu tiefsinnigem Grübeln neigte, freilich ohne daß er vermocht hätte, denkerische Konsequenzen zu ziehen. Daß er sich seines Gegensatzes zu Avancini deutlich bewußt war, sieht man daraus, daß er es aus seinem reinen religiösen Empfinden heraus gleich in seinem ersten Stücke („Themistocles", Neujahr 1696), dann in „Osculum justitiae et pacis", (Neujahr, 1699) wagte, in Gegenwart des ganzen Hofes gegen eine Hauptthese Avancinis Protest einzulegen. Der Autor von „Curae Caesarum" (1653) und „Pietas victrix" (1659) hatte nämlich in den lehrhaften Schlußszenen mit einer nicht zu verkennenden Absichtlichkeit den siegreichen Herrschern Strenge gegen besiegte Feinde zur Pflicht gemacht und diese Mahnung dadurch besonders eindringlich gestaltet, daß er die designierten Thronfolger über diese Grundsätze förmlich katechisieren ließ. Das schien Adolf gegen den Geist des Christentums zu verstoßen und mit ebenso wenig zu verkennender Absichtlichkeit stellte er in der allegorischen Deutung seiner Themistocles-Historie und in dem allegorischen Drama „Osculum justitiae et pacis" dem Prinzip der gnadenlosen Strenge die Lehre der christlichen Caritas entgegen. Daß solche Milde nicht ungerügt blieb, scheint aus dem Epilog[8]) zu dem Allegorien-Drama „Nemo malus felix" (1703) hervorzugehen, der ganz wie ein ihm abgerungenes oder anbefohlenes Zugeständnis an das Prinzip der heilsamen Strenge anmutet. Aber abgetan war für ihn die Sache damit nicht. Er hat sich wiederholt mit dem Problem der Theodizee auseinandergesetzt („Animi humani medica cura", 1700; „Mens regnum bona possidet", 1702; „Virtutis de tempore triumphus", 1704) und Beruhigung immer nur im schrankenlosen Vertrauen auf Gottes Gnade gefunden. Deshalb bestreitet er auch eifervoll und vielleicht in direktem Widerspruch zu Simon Rettenpachers 1673 in Salzburg aufgeführter Tragödie „Ineluctabilis vis fatorum seu Atys, Croesi regis filius ab infelici Adrasto inopino vulnere peremptus" in einem Thesenstücke „Fatum inevitabile" (1701) den antiken Schicksalsbegriff. Es ist also nicht nur Anlehnung an die Praxis der

---

[8]) Die allegorische „Clausula", die auf die Begnadigung des Übeltäters Kakobulos folgt, zeigt, wie Mars, nachdem er vergeblich versucht hat, in der Gestalt des Orpheus durch sein Harfenspiel eine Eiche zu beugen, sofort Erfolg hat, wie er Kriegshörner ertönen läßt: „Quod nequit ars, Evincit Mars. Disce, posteritas, Quam bona severitas! Et quantum valeat, Non semper condonare. Sed saepe increpare Et quandoque fulminare!"

Oper, sondern kommt aus seinem Gefühle, wenn er die Schlüsse seiner Historien grundsätzlich ins Versöhnliche umbog. In ihm lebt trotz seiner Frömmigkeit oder vielmehr eben deshalb, weil er sich in seiner Gläubigkeit so sicher geborgen fühlte, die unbeschwerte Heiterkeit des Rokoko. Freilich, eine neue Form für dieses Lebensgefühl zu finden, hätte eine schöpferische dramatische Begabung vorausgesetzt. Eine solche war jedoch Adolf nicht. Daher kam es nur zu einer Verkleinerung und Verniedlichung der überkommenen Form des Historien- und Legendendramas, und das Allegoriendrama geistlichen Inhalts, zu dem er sich in einer Zeit, für die es schon abgestorben war, durch Phantasiebegabung und Nachdenklichkeit immer wieder hingezogen fühlte — er schrieb einschließlich des höfischen Festspieles „Occupationes honoris et virtutis" acht solche Stücke, zu denen außerdem noch die acht gleichfalls allegorischen Fronleichnamsspiele zu rechnen sind — lenkte er gerne ins Fastnachtmäßig-Heitere ab, so ernst es ihm offensichtlich damit auch war.

Adolfs Stücke sind im Durchschnitt um etwa ein Drittel kürzer als die Avancinis, der übrigens zweimal fertige Stücke, weil sie zu lang waren, bei der Aufführung ganz mechanisch in zwei Teile zerschnitt und auf zwei Tage verteilte („Ansberta" und „Cyrus"), die lyrischen Zwischenspiele gewinnen dagegen an Raum, so daß sie häufig ein Drittel des Stückes in Anspruch nehmen. Der Einfluß der Oper ist offenkundig, und es verwundert daher nicht, wenn auch richtige „Lizenzen" vorkommen. Auch die Balletteinlagen passen dazu, drei bis fünf von einem Tanzmeister einstudierte Kostümtänze, die unter oft drollig fadenscheinigen Vorwänden eingefügt werden und in der Tradition der höfischen Ballett-Intermedien stehen. In der von Adolf wiederholt gebrauchten Gattungsbezeichnung „Dramation" drückt sich deutlich das Streben nach Entlastung und Auflockerung der dramatischen Form aus, ohne daß es aber zu einem Neubau gekommen wäre.

Auch inhaltlich herrscht der Eindruck des Zwiespältigen vor. Selbstverständlich sind alle seine Helden und Heldinnen, mögen sie in frühgermanischen („Alvilda", „Fatum", „Arminius"), alt- oder spätrömischen, alt- oder spätgriechischen, phönizischen oder althebräischen Verhältnissen beheimatet sein, barockisiert. Arminius ist ein großer Herrscher, dem seine Vasallen in tiefster Loyalität huldigen, Themistocles ist ein mächtiger Fürst auf der Flucht: im Hafen liegt seine Flotte, die mit Schätzen beladen ist, sein Gefolge füllt ein stattliches Zeltlager, auf der Brust trägt er die Ehrenkette, die ihm für den Sieg bei Salamis verliehen wurde u. dgl. Alle tragen sie das Opernkostüm der Zeit und sprechen dieselbe mit Tropen und mythologischen Bildern überladene Sprache. Das war schon bei Avancini so gewesen. Immerhin herrschte bei Avancini doch in seinen bedeutenderen Stücken geschichtliches Pathos und damit eine gewisse Größe; auch fehlte ihm nicht der Mut zur Härte. Den hatte Adolf nicht. Die aus dogmatischen Gründen unantastbaren Mordtaten alttestamentarischer Stoffe („Sisara") mußte er als „nex imperata" gelten lassen, aber sonst ließ er sich von seinem weichen Herzen leiten. Thusnelda gerät wohl in römische Gefangenschaft, wird aber selbstverständlich befreit und mit dem

siegreichen Gatten im Triumph vereint. Auch das Verhältnis der Dido zu Aeneas wird entlastet. Sie liebt ihn wohl, wie sie ihrer Schwester Anna gesteht, die ihn ebenfalls liebt, aber als er ihr Angebot, den Thron mit ihr zu teilen, höfisch ablehnt, schließt sie ewige Gastfreundschaft mit ihm und befiehlt ein Abschiedsfest. Der Tod von Märtyrern (Coecilia, Philemon) wird nicht auf die Bühne gebracht, sondern nur angedeutet, u. dgl.

Neu ist, daß die Helden und Heldinnen jetzt, wie in der Oper, auch galante Liebende sein müssen. Das war freilich schon in Avancinis „Ansberta" (1652) und „Cyrus" (1673) vereinzelt vorgekommen, und alle Rügen der Ordensleitung hatten das Eindringen des galanten Geistes in das geistliche Schuldrama nicht verhindern können. Bei Adolf ist diese Entwicklung auf der Höhe. Daher werden ihm die Historien leicht zu romanesken Liebesdramen. Nicht mehr um den sieghaften Kampf des Christentums gegen das Heidentum dreht sich die Handlung, wie in den großen Dramen Avancinis, und schon gar nicht um Erziehung zur Askese, wie bei Bidermann („Macarius, Joannes Calybita"), sondern jetzt werden gerne Familien, die „das Schicksal" auseinandergerissen hat, vereinigt („Fatum"), wobei natürlich auch Liebende sich finden, oder die Vereinigung von Liebenden ist überhaupt das zentrale Thema.

„Alvilda in hoste sponsum agnoscens" (1697) und „Metamorphosis (1699) zeigen den neuen Typus in seiner Reinkultur. Unter der Hand dieses Dramatikers verflüchtigt sich ein handfester Stoff, die auch von Ch. Weise[9]) behandelte Erzählung Saxos von der bösartigen Königstochter, die zuerst ihrem Bruder, dann ihrem Gatten nach dem Leben trachtet, zu arabeskenhafter Rokoko-Anmut. In der Vorbemerkung erklärt er, er habe die Handlung auf die Schlußszene zusammengezogen, weil er es für unmöglich halte, ein so reiches Geschehen in einen Tagesablauf zusammenzudrängen, wie strenge Theoretiker es jetzt fordern (ut rigidi comici loquuntur). In Wahrheit sträubte sich sein weiches Herz gegen solche Greuel. Nach Adolf ist Alvilda nur durch einen Intriganten (Lysippus) fälschlich des Giftmordversuches an ihrem Bräutigam beschuldigt worden. Sowohl sie als ihr Bräutigam sind darauf unter veränderten Namen auf Abenteuer zur See ausgezogen. Auf einer Insel treffen sie feindlich zusammen, um sich in der Schlacht zu erkennen, und da kurz vorher der Verleumder dem Bräutigam reuig gestanden hat, so steht der Vermählung nichts mehr im Wege. Das „Drama" wurde also auf den Schluß-Anagnorismus reduziert. Die fehlende Handlung ersetzte der Theatraliker gänzlich durch Rokoko-Zierat. Beim Aufgehen des Vorhanges sehen wir ein klippenreiches Meer und den Strand einer Insel. Cupido flattert, angstvoll suchend, über dieser Landschaft hin und her. Da öffnet sich die Hinterbühne (Interius theatrum), und es zeigt sich Neptun auf einem von Seepferden gezogenen Muschelwagen. Auf seinen Ruf brechen Tritonen, die auf Walfischen und Delphinen reiten, und Sirenen, ferner Seehunde und „andere Meerestiere" zur Abwehr des Eindringlings hervor. Cupido flüchtet angstvoll in größere Höhe und fleht mit gefalteten Händen die Nereus-

[9]) W. v. Unwerth: „Christian Weises Dramen „Regnerus und Ulvilda" (Germanistische Abhandlung, Nr. 46).

töchter um Hilfe an. Begütigt weist ihm Neptun zwei Herzen, die an den Strand geschwemmt wurden und in Gefahr sind zu verschmachten. Es sind natürlich die Herzen der beiden Liebenden. Alvilda, die Amazone auf Wikingfahrt, wird uns bald darauf träumend vorgeführt. Sie erblickt einen Kampf kriegerischer Genien, den Cupido aber beschwichtigt. Auf seinen Ruf legen sie die Waffen nieder und erhalten dafür Flügel, Bogen und Pfeile, werden also in „Cupidines" verwandelt, zu denen andere sieben Cupidines, auf Schwänen reitend, aus der Luft herniedersteigen. Sie tragen auf ihren Schilden die Namen berühmter Helden. Aber Cupido löscht, während sich die Schilde in Herzen verwandeln, alle Buchstaben bis auf die, welche den Namen Alvilda ergeben, aus. Bei ähnlich poetisch-stimmungsvollem Tun belauschen wir kurz darauf auch den Wiking Rosindus, der nach Alvilda in Begleitung des verräterischen Lysippus auf der Insel landet. Er liest mit seinem Begleiter die Inschriften, die auf den dortigen „Denkmälern des Altertums" eingegraben sind; sie reden alle von Liebe und lenken die Aufmerksamkeit auf Alvilda. Lysippus entfährt das Geständnis seiner Verleumdung. Gleich darauf entdeckt Rosindus eine Inschrift, die besagt, daß Alvilda hier geruht hat. Unter dem Stein, den er aufhebt, findet er aber ein Eisvogelnest und erbebt unter der unheilvollen Vorbedeutung. Plötzlich aber verwandelt sich das Eisvogelnest in einen Busch roter Rosen, die er freudig pflückt. So kann, als er gleich darauf von der fremden Amazone überfallen wird, der Ausgang nicht mehr zweifelhaft sein: die Liebenden finden sich, dem Bösewicht wird „ob praesentem diei laetitiam" verziehen.

Das Stück hat rein weltlichen Charakter. Fühlte er sich aber im Gewissen verpflichtet, doch eine Beziehung zwischen so irdisch-galantem Geschehen und dem geistlichen Ethos, auf das er doch verpflichtet war, herzustellen, so konnte es nur auf höchst gewaltsame Weise bewirkt werden. „Metamorphosis vinculorum" mag diese Schwierigkeit illustrieren. Das Stück ist die typische Familien- und Liebesgeschichte mit abenteuerlichen Voraussetzungen. Rabazus, Herzog der Heruler, hat Ismenia, die Gattin, und Thalinda, eine Tochter des Gotenkönigs Hartasanus, in einem Kriege gefangengenommen. Aber einige Zeit darauf gelingt es Hartasanus, Rache zu nehmen: sein Feldherr Batto, der Verlobte seiner jüngeren Tochter Athalinda, schlägt Rabazus aufs Haupt, nimmt ihn gefangen, und bald werden auch die königlichen Frauen unter den Gefangenen aufgefunden. Zuerst scheinen sich Schwierigkeiten zu ergeben, denn Ismenia bangt, ob ihr Gatte sie wohl wieder aufnehmen werde, und die hochmütige Athalinda weigert sich zuerst, die Schwester anzuerkennen.

Sie hat ihre Gründe, denn sie hat deutlich gesehen, daß ihr Verlobter ihrer Schwester Thalinda zu tief in die Augen geschaut hat. Sie geht so weit, Ismenia und Thalinda für Betrügerinnen zu erklären, die man blenden sollte. Hartasanus muß ihr ernsthaft ins Gewissen reden. Sie weint vor Eifersucht. Ihre Zofe singt ihr ein anmutiges Lied über die Tücke Amors vor: „Amor hostis est, sed blandus, Torpor est non evitandus". Considet Athalinda melancholiae et dolori indulgens. Sie betrachtet den ihr von ihrem Verlobten geschenkten Ring mit der Inschrift: „Ich weihe den Ring der, die ihn tragen wird". Wütend beschließt

sie, an der Nebenbuhlerin Rache zu nehmen. Daß sie zur Eifersucht allen Grund hat, sieht man aus der nächsten Szene, in der Batto im Zwiespalt zwischen Athalinda und Thalinda eine Wahrsagerin befragt, die ihm allerdings nichts Neues sagt, als sie ihn nach vielerlei mißlungenen Versuchen tatsächlich Thalinda als seine wahre Geliebte in einem Glase sehen läßt. Als tüchtiger Mann beschließt er zu handeln. Er rät dem Rabazus, der inzwischen auf Fürbitte der gefangenen Frauen, die er stets ehrerbietig behandelt hat, von Hartasanus begnadigt wurde, von seinem Besieger die Hand Athalindas zu verlangen und als Gegenleistung auf den Anspruch auf sein Reich zu Gunsten der Nachkommen des Hartasanus zu verzichten. Rabazus verspricht, sich die Sache zu überlegen, und Batto kann nun in Ruhe die Entwicklung abwarten. Es wickeln sich jetzt Lustspielszenen ab, wie sie die „Ratio Studiorum" wohl kaum im Sinne gehabt hatte. In einer Gesellschaftsszene z. B. — Batto et Thalinda caeremoniis occupantur" — entfällt Thalinda ein Strophium (Busenband), Batto hebt es auf und gibt es ihr zurück. Aber auch Athalinda hat inzwischen ihren Weg gefunden. Sie hat sich mit der Schwester versöhnt und ist ganz fröhlich geworden. Sie führt sogar vor ihr und der Mutter, die zuschauen, einen Freudentanz auf. Als Thalinda mitzutanzen ablehnt, weil sie diese Kunst nicht verstehe, da erwidert Athalinda lächelnd: „Aber eine andere Kunst hast du gut verstanden: fremde Herzen zu stehlen!" — „Wie das?" fragt Thalinda. Athalinda nimmt sie bei der Hand und flüstert ihr lächelnd ins Ohr: „Das ist ein Geheimnis!" Nach einer im Lager vor dem Zelte des Hartasanus spielenden Szene, in welcher Rabazus dem König den ihm von Batto empfohlenen Vorschlag macht, der sich die Sache überlegt (obambulat deliberans), werden wir wieder in das Castra domicellarum geführt. Thalinda und Athalinda sitzen in traulich-geschwisterlichem Gespräch beieinander. Athalinda bietet der Schwester ein Geschenk aus ihrem Schmuckkästchen an. Thalinda beklagt, daß sie solange ein Stein des Anstoßes gewesen sei. Athalinda reicht ihr den Ring Battos. Thalinda liest die Inschrift und meint lächelnd: „Diese Perle kündet einen Liebhaber an?" Athalinda: „Und einen, den du gut kennst (Nec tibi inimicum)!" Thalinda errötet und schweigt. Athalinda: „Wie hätte mir eure brennende Liebe verborgen bleiben können?" Thalinda weicht aus: „Du träumst!" Athalinda (cum ironia): „O innocens!" Noch immer versucht Thalinda, sich ahnungslos zu stellen, bis die Schwester ihr Batto nennt. Thalinda: „Qui ille Batto?" Endlich gesteht sie ihr Interesse, aber es sei kein „Affectus". Athalinda erfahren: „Sed erit!" Zum Zeichen ihres vollen Verzichtes schenkt sie ihr Battos Ring endgültig. Sie hat Batto nie geliebt, obwohl sie von Jugend auf mit ihm verlobt ist.

Thalinda: *Qui Batto toleret?*
Athalinda: *Non graviter!*
Thalinda: *O quam levis in amore, soror, es!*
Athalinda: *Amor ubi vires semel amisit, aegre in pristinam animatur facem.*
(Ad partem): *Plus mihi Rabazus in corde quam Batto sedet.*

Thalinda schenkt der Schwester einen kleinen Faunellus, der zur Harfe zu

spielen versteht: „für traurige Stunden". Thalinda sola: „Probe rubuissem, quando me soror arguit Battoni amicam." Da läuft (accurrit) Batto herbei, der seine Werbung bei Hartasanus mit Erfolg vorgebracht hat, und umarmt sie. Es folgt ein leidenschaftlicher Erguß des Jubels:

Jam, jam fateri cogor arcanos mei palam
Amoris ignes. Ardeo! (Ah! quantus deus
Cor istud urit!) Ardeo! Flammas potes
Sopire sola, Thalinda! Te ardeo! (O mihi
Reddatur echo: Te ardeo!)
Thalinda: *Et ego te ardeo!*
Batto: *Satis est, revixi. Plura non volet loqui*
Recreata mens hoc nuntio.

Thalinda erinnert an Athalinda, aber Batto kann sie natürlich ganz beruhigen, und der prunkvollen Verlobung der beiden Paare, die von Amores patrii mit goldenen Ketten gefesselt werden, steht nichts im Wege.

Ein Lustspiel im Geiste des Rokoko! Daß dem geistlichen Dichter doch dabei das Gewissen schlug, erkennt man aus den allegorischen Zwischenspielen, in denen wir belehrt werden: Hartasanus bedeute die Majestas Divina, seine Gattin Ismenia die Major dei gloria, Thalinda die Proxima Salus. Major dei gloria und Proxima Salus wurden von Rabazus, dem Genius Mundi, ihrem Vater (Majestas Divina) entführt (entfremdet), aber Genius Ignatii (Batto) hat sie wieder zu Gott gebracht. Er selbst widerstand den Lockungen von Mundana Gloria (= Athalinda), die dem Genius Mundi zugehört, und hat sich Proxima Salus zugewendet. Wir werden also allen Ernstes aufgefordert, in dem amourösen Hinüberwechseln Battos von einer Geliebten zur andern, des feurigen Liebhabers, der aber vorsichtig genug ist, daß er auch die Erbschaftsfrage zu seinen Gunsten zu regeln nicht vergißt, eine Präfiguration der ekstatischen Entscheidung des Ordensgründers (des Genius Ignatii) zu sehen, der auf alles Flehen von Mundana Gloria, sie nicht zu verlassen, nur mit dem Abwehrrufe: „Vanitas vanitatum!" antwortet. Aber freilich, in diesem Stücke spricht auch die Weltverneinung die Sprache des Rokoko: seine „formosula Virguncula haec sponsula" ist dem Genius Ignatii die Salus Proxima, für die er sich gegen Gloria Mundana („In mundo, qui tam malus, Periclitatur salus!") entscheidet.

Welche Verbindungen von Frömmigkeit und Rokoko-Verspieltheit allerdings dieser Zeit möglich waren, dafür ist das erstaunlichste Beispiel in Adolfs dramatischem Werk das interessante Neujahrsspiel „Osculum iustitiae et pacis" (1699). Es geht in diesem Stücke um das ihm, wie wir sahen, sehr wichtige Grundproblem der christlichen Heilslehre: das Verhältnis von Gerechtigkeit und Gnade. Justitia und Rigor fordern von Majestas Divina die Vernichtung des sündigen Homo. Pax und Misericordia rufen Affectus Paternus an, der sich nach längerem Zögern bewegen läßt, Amor humanae salutis, Justitia und Veritas zu einer Besprechung einzuladen. Diese Verhandlung nimmt aber infolge der Energie von Justitia ein schnelles und unerwartetes Ende: Venia, Gratia und Spes werden vom Schauplatz verwiesen, Rigor, Poena damni, Poena sensus und Crudelis Aeternitas an ihrer Stelle beigezogen. Mit Mühe erreicht

Affectus Paternus eine Appellation beim Tribunal des Genius magni consilii, der aber auch ungünstig gestimmt ist und die Angelegenheit an Divina Majestas verweist, dessen Thron durch Fallen des Zwischenvorhanges enthüllt wird. Amor Paternus plädiert für, Justitia gegen den Angeklagten. Veritas muß die Berechtigung der Klage zugeben, Misericordia fleht um Gnade, aber Justitia stellt in einer „großen Szene" der üblichen, immer wieder mühsam unterdrückten Theater-„Raserei" die Kabinettsfrage. Da gibt Divina Majestas das dunkle Wort: „Fiat mors bona!" Veritas deutet: es müsse jemand, der dessen würdig sei, sich für Homo opfern. Mit Misericordia wagt Veritas, nachdem sie auf der Erde vergebens nach einem Würdigen geforscht haben, den Flug in die kosmische Welt. Aber auch dort ist kein Erbarmen zu finden. So kann nur Gott helfen, und Genius magni consilii bestätigt: Nur Gott kann helfen! Wie aber dieses Eingreifen Gottes gegen sich selbst allegorisch möglich gemacht wird, und zwar von einem priesterlichen Erzieher, den strenge dogmatische Bindungen z. B. zwangen, die Person Gottes hinter immer blasseren Spiegelungen (Providentia Divina, Majestas Divina, Affectus Paternus u. a.) zu verbergen, das stellt einen der verblüffendsten Triumphe des Theaters über Dogma und Logik dar. Pax verkündet: Majestas Divina habe beschlossen, für Homo zu sterben. Sofort erhebt Justitia unter abermaliger Stellung der Kabinettsfrage Protest, und als Majestas Divina im Rate der Wohlwollenden die Frage aufwirft, wie der — berechtigte — Widerstand von Justitia überwunden werden könnte, da empfiehlt Benignitas eine „unschuldige List": Majestas Divina möge ihre Majestät ablegen und Sklavenkleider anziehen, um der Wachsamkeit von Justitia zu entgehen. Diesen Rat, den ganz gut Harlequin in einer Posse dem Liebhaber gegeben haben könnte, befolgt Majestas Divina. Ganz unbemerkt bleibt der Schwindel nicht, denn Justitia findet die abgelegte Tracht Gottes (Corona, Chlamys imperii, regale sceptrum) und schöpft Verdacht, aber ein liebliches Hirtenlied, das in deutscher Sprache zu Flötenbegleitung das gottselige Leben in der Einsamkeit preist und vielleicht mit einer Geburt-Christi-Szenerie in Verbindung stand, lenkt ihre Aufmerksamkeit für einen Augenblick ab, und dann ist es zu spät: Humilitas, Paupertas und Tranquillitas bringen ihr die Nachricht von der Geburt des Gottmenschen. Ein echt barockes Schaubild zeigt, wie Homo, von den sieben Todsünden gefesselt, im Stalle vor dem von einem imposanten Allegoriengefolge umgebenen göttlichen Kinde erscheint und es anbetet. Von diesem Anblick gerührt, schließen Justitia und Pax durch Vermittlung von Gratia und Misericordia Frieden und geben sich den Versöhnungskuß.

Uns Nachfahren entlockt solche Unbefangenheit ein staunendes Lächeln. Eine Fehlallegorisierung, wie es ja unzählige in den allegorischen Zwischenspielen der Jesuiten gibt! Noch ist die Synthese von Tiefsinn und theatralischem Spiel nicht gelungen. Aber es fehlt in Adolfs Werk auch nicht an „Inventionen", in denen seiner allegorischen Phantasie Bilder gelingen, die auf Raimund vorausdeuten. Nur einige wenige Beispiele seien angeführt. Bis auf Raimunds „Bauer als Millionär" wirkte vielleicht—wer weiß, durch wie viele Zwischenstufen—das

Bild vom Menschen und seinem Lose, das Adolfs „Themistocles" einleitet: Genus humanum, von Zephyren umfächelt, auf einem Triumphwagen sitzend, strebt nach dem Lande des Glücks. Aber die Leidenschaften sind die Rosse, Zwietracht ist Wagenlenker. So kann die Fahrt nicht glücken. Doch auch nachdem Zwietracht vom Wagen herabgestoßen wurde, ist guter Rat teuer, denn drei Ziele bieten sich zur Wahl. Erstens der Hügel des Glücks; er ist mit Schätzen reich beladen, aber Schlangen züngeln dazwischen hervor. Zweitens der mit Rosen und Lilien getarnte Hügel des Lasters und drittens der Rosenhügel der Tugend, über dem Kreuze ragen. Aber noch ist diese Allegorie — übrigens auch bei Raimund! — leblos. Um wieviel stärker wirkt schon die Prolusio zu „Animi humani medica cura" (1700), dessen Thema die Verherrlichung des gnadenreichen Jahrhundert-Ablasses ist! Schwarze Wolken verdunkeln das Theater. In der Mitte sitzt die Nacht auf einem Wagen, der von Eulen gezogen und von Fledermäusen umschwirrt wird. Auf dem Boden liegt unter einem Baume, der sich zur Erde neigt, Desiderium animi humani in Pilgergestalt. „Seelenflehen" lechzt nach der Quelle des Heils, die ihm nicht sichtbar ist, und erhebt bewegliche Klage, bis Tempus Gratiae erscheint und mit einer Sichel den Nebel durchschneidet: die Sonne des Heils geht auf. Am eindrucksvollsten ist das Bildmotiv „Aus Nacht zum Licht!" in „Fides aulica" gestaltet. Die Prolusio will die trostlose Nacht des Heidentums malen. Die Vorderbühne stellt eine Ruinenstätte dar. Es ist dunkel, Eulen fliegen hin und her, man hört ihr Zischen und Klagen. Die Hinterbühne aber ist ein königliches Schlafgemach. Dort sitzt Majestas Regia in goldstrotzendem Ornate, vor ihr steht Fides mit einer Fackel. Majestas Regia findet es untragbar, das Heidentum noch immer, wenn auch nur in Resten, dulden zu müssen. Sie erhebt sich vom Thron und schwingt, wie noch Raimunds Ewald in der „Unheilbringenden Krone" tun wird, die Fackel der Fides, und sofort verwandeln sich die Ruinen in einen königlichen Saal, der mit Standbildern frommer Kaiser geschmückt ist. Ganz großartig und seines Nachfahren Raimund nicht unwürdig war die Fahrt der Misericordia in die kosmische Welt in „Osculum" konzipiert: Misericordia steht in kalter Nacht. Niemand hört ihren Hilferuf. Teilnahmslos fährt Luna auf dem Mondwagen den Himmel empor. Das Theater verdunkelt sich. Nur Larven huschen umher. Bis zur Himmelsburg gelangt Misericordia. Aber hier kennt man nur die Freude. Nein, in der kosmischen Welt ist kein Erbarmen für den Menschen zu finden.

Hier stehen wir unmittelbar vor Raimund.

FRANZ BROCKMANNS JUGEND

Von Robert Baravalle (Graz)

Es erscheint seltsam, daß wir von der Jugend dieses großen Künstlers — der im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts als der größte Schauspieler deutscher Zunge galt, der als erster künstlerischer Leiter des Burgtheaters (1789 bis 1792) die Pensionsberechtigung der Burgschauspieler errang, der im gesellschaftlichen Leben Wiens durch über dreißig Jahre eine nicht unbedeutende Rolle spielte und unter Teilnahme von ganz Wien zu Grabe getragen wurde, der in seiner Heimatstadt Graz noch zahlreiche Freunde hatte, die wenigstens vom Hörensagen seine Jugend kannten —, fast gar nichts wissen, vielmehr in den wenigen in Theaterlexika und anderen Zusammenstellungen enthaltenen Biographien recht phantastische Erzählungen wiedergegeben werden. Lange Jahre hindurch war sogar sein Geburtshaus in Graz unbekannt. Auch in den Pressenachrufen anläßlich seines Todes läßt sich nirgends ein Hinweis auf seine Jugend finden. Im Nachstehenden soll der Versuch gemacht werden, die Jugend dieses großen Schauspielers zu schildern, wobei die Hoffnung ausgesprochen werden soll, daß aus noch nicht durchgesehenen Akten und Briefen in den Wiener Archiven vielleicht noch mehr Licht in diese Periode von Brockmanns Entwicklung geworfen werden kann. Die phantasievollen Schilderungen von Brockmanns Jugend, wie sie das biographische Lexikon von Wurzbach und nach ihm die Allgemeine Deutsche Biographie bringen, sollen hier nicht nachgeschrieben werden. Sie gehören zum größten Teil in das Reich der Fabel.

Nach den Taufmatriken der Grazer Stadtpfarrkirche wurde dem Franz „Prockhman, ein quordi Soldat" und seiner Frau Theresia am 30. September 1745 um $^1/_2$ 4 Uhr morgens im Soldatenhaus ober dem Lesliehaus ein Knabe geboren, der in der Taufe die Namen Johannes Franz Hieronimus (der Name Karl ist erst später hinzugekommen) erhielt. Pate war der Vizestadtwachtmeister Johann Georg Strolz. Dieses Soldatenhaus ist noch heute als das Eckhaus Raubergasse—Wurmbrandgasse erhalten. Die Soldatenhäuser waren kleine Kasernen, in denen die Stadtsoldaten (ältere, ausgediente Soldaten der Stadtgarnison, die nicht mehr zum Felddienst verwendet werden konnten) mit ihren Familien wohnten. Zur Zeit von Brockmanns Geburt lag dieses Soldatenhaus in einer sehr düsteren Ecke. An das Soldatenhaus grenzten die Stallungen des Gasthofes zum Lamm an und nur wenige Schritte weiter südlich schloß die Stadtmauer mit dem Reckturm, der Wohnung des Henkers, die enge Gasse ab.

Auch von Brockmanns Eltern wissen wir nicht viel. Nach dem Trauungsbuch

der Grazer Stadtpfarre hatte sich am 7. Jänner 1745 der „mannhaffte Jung=geselle Franz Prockhmann, ein Soldat bei der Stadtquarnison", Sohn des Bern=hardt Prockhmann und seiner Frau Gertraudt mit der Theresia, Witwe des Schreibers Sr. Excellenz (des Stadtkommandanten) Jakob Gotter, verheiratet; Trauzeugen waren der Soldaten=Commissär Johann Schiedt und der landschaft=liche Büchsenmeister Johann Müller. Beide Eltern Franz Karl Brockmanns waren schon ältere Leute, die Mutter etwas über vierzig, der Vater etwa 45 Jahre alt. Von der Mutter wissen wir nicht mehr als ihren Namen; der berühmte Schau=spieler blieb ihr einziges Kind. Der Vater, der sich stets „Pruckmann" unter=zeichnete, war nach seiner eigenen Angabe in Paderborn geboren worden und hatte das Zinngießerhandwerk erlernt. Er diente im kaiserlichen Heere, war gemeiner Soldat im Leibgarderegiment des Kaisers Karl VI. und kam, da das Regiment nach dem Tode des Kaisers (1740) aufgelöst worden war, 1742 als Stadtgarnisonssoldat nach Graz. Die geringe Tätigkeit eines Soldaten der Stadt=garnison scheint Brockmanns Vater auf die Dauer nicht gefallen zu haben; 1746 nahm er seinen Abschied, um sein erlerntes Gewerbe ausüben zu können. Doch die Zinngießerzunft von Graz wehrte sich energisch gegen den von aus=wärts zugezogenen Konkurrenten. Um dennoch ihm die Arbeit in seinem Ge=werbe zu ermöglichen, nahm ihn der Schloßbergkommandant auf die Festung am Schloßberg, angeblich zum Läuten der großen Glocke, der Liesl, in Wirk=lichkeit um hier ruhig arbeiten zu können. Alle Offiziere der Garnison und viele hohe Beamte der Regierung waren seine Kunden. Jahrelang gingen Schrei=ben und Bescheide hin und her, bis endlich am 25. Juni 1751 der Magistrat von Graz entschied, daß Brockmanns Gesuch, sich als Bürger und Zinngießer in Graz niederlassen zu dürfen, abgewiesen werde. Brockmann erhob gegen den Bescheid Einspruch und wies in einer neuerlichen Eingabe auf seine besondere Kunstfertigkeit hin. Dem entgegnete der Grazer Magistrat, daß die Grazer Zinn=gießer, wie die Probearbeiten ergeben hätten, die „neue modi" und das „faço=nierte Zinn" ebenso gut, wenn nicht besser herstellen könnten als Brockmann. Der Kampf wurde immer erbitterter. Die Grazer Zinngießer beschuldigten Brockmann, er sei „unter Henkershand gestanden", sei ein Falschmünzer, ziehe die ganze Arbeit an sich und nehme den Zinngießern von Graz „das Brod vor dem Maule weg", so daß sie alle zugrundegehen müßten. In Cilli wäre für einen Zinngießer Platz, aber dorthin wolle Brockmann nicht gehen. Am 3. März 1752 erfolgte der Entscheid der Regierung: Es habe sich herausgestellt, daß die von Brockmann gelieferte Ware viel schöner und besser als jene der Grazer Zinngießer sei. Darum werde ihm die Ausübung des Zinngießerhandwerks be=willigt mit der Einschränkung auf die „façonierte, feine und auf Silber Arth gemachte Arbeith". Der junge Brockmann hatte in dieser Zeit Umgang mit den spanischen Kriegsgefangenen am Schloßberg gehabt und die spanische Sprache erlernt. Nun übersiedelten die Eltern in die Stadt, wo Vater Brockmann sicher ein gutes Einkommen hatte. Der Sohn besuchte eine Schule und wurde im Jahre 1756 in die erste Klasse der Lateinschule der Jesuiten aufgenommen. Er ab=solvierte, anscheinend mit nicht sehr großem Erfolg, die Unterstufe der Latein=

schule (4 Klassen) und kam 1760 zu einem Chirurgen in die Lehre. Wenigstens nannte ihn sein Neffe Hasenhut viele Jahre später „einen ausgelernten Chirurgen". Die Chirurgen jener Zeit — auch Schiller war ein Chirurgus —, hatten keine akademische Bildung, waren aber vielfach sehr geschickt im Einrichten von Brüchen, im Setzen von Blutegeln und im Aderlassen, schämten sich aber auch nicht die Haare zu schneiden und die Bärte zu scheren.

Schon damals hatte Brockmann Beziehungen zum Theater aufgenommen. In dem kleinen Theater am Tummelplatz (heute Ecke Burggasse—Einspinnergasse) spielten verschiedene, oft sehr gute deutsche Schauspielertruppen neben italienischen Operngesellschaften. Das Theater war im Jahre 1736 von Pietro Mingotti erbaut worden, faßte etwa 400 Personen und lag unterhalb der Bastei, in der sich das Pulvermagazin befand. Es war ein Holzbau und wäre heute feuerpolizeilich unmöglich. Hier trat Brockmann in seinen freien Stunden als Statist auf, vielleicht hat er sich in seiner erwachenden Theaterleidenschaft auch von seinem Lehrherrn heimlich fortgestohlen, jedenfalls hatte er 1762 schon eine enge Verbindung mit dem Theater. Da er bis 1760 die Lateinschule besuchte, dann mindestens zwei Jahre bei dem Chirurgen in der Lehre war, sind alle Erzählungen über diese Jugend (bei Wurzbach) in das Reich der Fabel zu verweisen. [Er sei als Trommler angeworben worden, sei desertiert, hätte sich bei den Mönchen im Stift Neuberg (Mürztal) verborgen gehalten, sich einer Seiltänzergesellschaft angeschlossen und sei am 25. Oktober 1760 bei dieser zuerst in Laibach aufgetreten, sei wieder durchgebrannt, habe in Arnoldstein in Kärnten die Stelle eines Schreibers erhalten und sei 1762 wieder nach Graz gekommen, habe aber bei seinen Eltern keine Aufnahme gefunden!]

Es war im Sommer des Jahres 1762, als der Schauspieler Hasenhut von der Bodenburgschen Truppe, die in Siebenbürgen spielte, nach Graz kam, um nach jungen Talenten für die Truppe der Frau Bodenburg Ausschau zu halten. Beweis für Brockmanns enge Verbindung mit dem Grazer Theater ist, daß er von Hasenhuts Anwesenheit und Absichten sogleich erfuhr und sich ihm vorstellte. Hasenhut, Brockmanns späterer Schwager, schrieb darüber in seinen Erinnerungen: „Unter anderen kam auch ein junger Mann zu mir und ersuchte um Engagement. Auf meine Frage, welches Fach er spiele, war er treuherzig genug zu gestehen, daß er noch weiter nichts als stumme Rollen gespielt habe, sich aber ganz dem Theater widmen wolle." Diese Schilderung Hasenhuts, der es sicher nicht verschwiegen hätte, wenn Brockmann das ihm angedichtete abenteuerliche Vorleben gehabt hätte, widerlegt wohl alle anderen biographischen Schilderungen von Brockmanns Jugend auf das überzeugendste.

Hasenhut fand Gefallen an dem jungen Menschen, dessen Äußeres ihm wie geschaffen zum jugendlichen Liebhaber schien (große sprechende blaue Augen, kastanienbraunes, leichtgewelltes Haar, ein wohlgebildetes Gesicht mit hoher Stirne und eine ebenmäßige Figur) und versprach ihm, ihn nach Siebenbürgen als jugendlichen Liebhaber mitzunehmen, wenn seine Eltern die Einwilligung hiezu geben würden.

Leicht ist es Brockmanns Eltern sicher nicht gefallen, diese Einwilligung zu

geben. Der Schauspielerstand gehörte damals vielfach noch zu den „unehrlichen Leuten", vielen Schauspielern wurde sogar ein kirchliches Begräbnis versagt; dazu kam die weite und ungewisse Reise nach Siebenbürgen durch ein kaum kultiviertes Land, in dem Räuberhorden noch vielfach die Reisenden überfielen. Schließlich aber schien doch Brockmanns Begeisterung für seinen Beruf die Eltern bewogen zu haben, ihre Zustimmung zu geben. Vermutlich im Sommer 1762 trat Brockmann die Reise als engagierter erster Liebhaber der Bodenburgischen Truppe nach Siebenbürgen an und dürfte Anfang Herbst in Hermannstadt eingetroffen sein. Die Bodenburgische Truppe war damals eine der bedeutendsten im erst vor wenigen Jahrzehnten wiedergewonnenen österreichischen Osten. Sie bespielte vornehmlich die deutschen Städte in Siebenbürgen, wie Hermannstadt, Klausenburg, Temesvar, und stellte die Verbindung zwischen den vielen deutschen Siedlern in diesem Gebiet und dem geistigen Leben im geschlossenen deutschen Sprachgebiet her. Es war eine harte künstlerische Pionierarbeit, in die sich der 17jährige Brockmann einzugliedern gedachte. Dieser Schritt brachte ihm durch vierzehn Jahre zahllose Entbehrungen und Enttäuschungen, bis er 1776 sich plötzlich als erster deutscher Hamlet zum ersten Schauspieler des deutschen Sprachgebietes aufgeschwungen hatte.

Die erste große Enttäuschung erfuhr er sogleich bei seinem Eintreffen bei der Bodenburgischen Truppe. Ein anderer erster Liebhaber war schon engagiert worden, sein steirischer Dialekt und seine ungelenken Bewegungen machten ihn in größeren Rollen unmöglich; mit Rollen- und Theaterzettelschreiben und -austragen und in kleinen und Statistenrollen wurde er beschäftigt. Über die ersten Bühnenjahre Brockmanns haben wir nur sehr spärliche Nachrichten. In den kleinen Nebenrollen, die er zu Beginn seiner Tätigkeit bei der Bodenburgischen Truppe zugeteilt erhielt, scheint er langsam Sprache und Haltung gebessert zu haben. Er wurde häufiger beschäftigt, aber nicht e i n e größere Rolle konnte er erhalten. Er hatte eine Wochengage von 2 fl und den freien Tisch bei seiner Prinzipalin, das war nicht viel, wenn man aber bedenkt, daß ein Beamter mit Frau und Kindern damals ein Jahresgehalt von etwa 300 fl hatte, so war die Bezahlung nicht allzu schlecht. Auf dem deutschen Theater wurden damals noch wenig regelmäßige Stücke gegeben. Die meisten waren Stegreifstücke, für die nur die Grundhandlung und das Szenarium gegeben wurden, während die Schauspieler das Stück selbständig gestalteten. Hauptsächlich war dies bei Lustspielen und Possen der Fall. Brockmann scheint im Stegreifspiel nicht viel Glück gehabt zu haben. Schon damals zogen ihn die großen Dramatiker an. Gleichzeitig mußte er im Ballett mitwirken, das für ihn eine ausgezeichnete Schule für ein richtiges und freies Bewegen auf der Bühne war. Fast jedem Stücke war ein Ballett angehängt. Konnte er auf der Bühne nicht den ersten Liebhaber spielen, so gelang ihm dies besser in der Familie Bodenburg selbst. Während Hasenhut die jüngere Tochter Julianna heiratete, nahm er im Jahre 1765 in Hermannstadt die ältere, Therese, zur Frau. Sie war eine gute Schauspielerin und hat als jugendliche Liebhaberin bei der Truppe ihrer Mutter schöne Erfolge gehabt. Bald nach den beiden Heiraten ergaben sich

in der Truppe Unstimmigkeiten. Vermutlich verlangte Brockmann als Schwiegersohn bessere Rollen, als er sie bisher gehabt. Frau Bodenburg wollte ihm aber keine großen Rollen anvertrauen und, wie Hasenhut in seinen Erinnerungen berichtet, kam es zum Bruch. Der Gouverneur von Siebenbürgen, der Therese Brockmann als Schauspielerin sehr schätzte, empfahl sie an das Burgtheater in Wien. In Wien waren schon damals starke Bestrebungen im Zuge, ein deutsches Nationaltheater zu schaffen; hier in Wien konnten sie ganz andere Erfolge und ganz andere künstlerische Fortschritte erhoffen, als bei der Truppe ihrer Mutter, die, patriarchalisch geführt, an der alten Tradition des Theaters festhielt. Die beiden Ehepaare Brockmann und Hasenhut verließen, vermutlich im Frühjahr 1766 die Bodenburgische Truppe und gingen nach Wien an das Burgtheater. Zu Ostern 1766 trafen sie in Wien ein. Für Brockmann wurde das Engagement sogleich eine große Enttäuschung. Das Theater an der Burg leitete damals Hilverding und fast unumschränkt herrschte an diesem Theater, das wenige Jahrzehnte später zur ersten deutschen Bühne sich entwickeln sollte, der Hanswurst Prehauser; Possen und Stegreifstücke waren das Hauptrepertoire dieser Bühne. Hasenhut und seine Frau fanden am Burgtheater kein Engagement, sie wurden nur in untergeordneten Rollen an anderen Bühnen beschäftigt und in der kinderreichen Familie herrschte viel Elend, das erst später durch Brockmann etwas gelindert werden konnte. Das Ehepaar Brockmann hatte am Burgtheater selbst Engagement erhalten. Prehauser aber ließ mit seiner Clique keinen geordneten Kunstbetrieb und keinen ernsten Künstler aufkommen. Therese Brockmann gelang es allerdings in den sogenannten „Colombine Rollen", die man am besten als die Rolle der munteren Liebhaberin bezeichnen kann, schöne Erfolge zu erzielen, Brockmann aber wurde nur in kleineren Rollen beschäftigt. Noch immer hatte er seinen steirischen Dialekt nicht abgelegt, noch immer konnte er sich auf der Bühne nicht frei und ungezwungen bewegen. Dazu kam seine Unzufriedenheit mit der Führung des Theaters selbst. Er las viel, er hörte von den Bemühungen der Neuberin um ein gereinigtes Theater, vom künstlerischen Aufstieg des Hamburger Theaters unter der Führung Ackermanns und kannte Lessings Hamburger Dramaturgie. Auch in Wien waren starke Kräfte am Werke, eine moderne und wie man sagte „geregelte" deutsche Schaubühne zu schaffen, aber allen diesen Bestrebungen setzte Prehauser und seine Anhängerschaft einen noch unüberwindbaren Widerstand entgegen. Zwei Jahre blieb das Ehepaar am Burgtheater. Brockmann wird in dieser Zeit vermutlich seine Eltern in Graz besucht haben, ein Gastspiel in Graz läßt sich aber für diese Zeit nicht nachweisen. War er doch noch ein unbekannter junger Schauspieler, dem viele jedes Talent zur Bühne absprachen. Seine Frau hatte in ihren Rollen schöne Erfolge und die Anerkennung und den Beifall des Wiener Publikums errungen. Trotzdem fühlte auch sie sich in den Hanswurstiaden Prehausers nicht wohl und die Unzufriedenheit ihres Gatten gab wohl den Ausschlag zu dem Entschluß der beiden, das Engagement am Burgtheater nach zwei Jahren (1768) zu lösen und ein solches bei der Kurzischen Truppe anzunehmen, die vor-

wiegend in Westdeutschland und im Rheingebiet spielte. In Würzburg trafen sie die Kurzische Truppe. Auch hier konnte Brockmann sich nicht durchsetzen. In Wien war 1769 Prehauser gestürzt worden, ein geregeltes Theater wurde aufgebaut und Therese Brockmann nach Wien zurückberufen; an ihn dachte niemand.

Mit der Kurzischen Truppe zog er nach Frankfurt. Er war noch immer unbekannt und wenig beschäftigt, sprach noch nicht dialektfrei und bewegte sich noch immer mit „Tanzmeistergrandezza" auf der Bühne. In Frankfurt aber hatte er jene Zusammenkunft, die für sein weiteres künstlerisches Leben von größter Bedeutung werden sollte. Der große, allgemein anerkannte Schauspieler Ludwig Schröder hatte das Hamburger Theater infolge verschiedener Unstimmigkeiten mit dem Bühnenleiter Ackermann und dem Hamburger Publikum verlassen und durchzog auf Gastspielreisen Deutschland. So war er auch nach Frankfurt zur Kurzischen Truppe gekommen und hatte den wenig beschäftigten und unbeachteten Schauspieler Brockmann kennengelernt. Der gewiegte Bühnenfachmann und Entdecker von Talenten erkannte in Brockmann die große schauspielerische Begabung. Ihn täuschten dialektgefärbte Sprache und Geziertheit der Bewegungen nicht. Vielleicht hat er sich auch in persönlichen Unterredungen von den großen dramatischen Kenntnissen und dem ernsten Ringen und Streben Brockmanns überzeugt. Er versprach ihm, wenn er das Hamburger Theater übernehmen sollte, ein Engagement auf dieser ersten deutschen Bühne. Dieses Versprechen mag Brockmann in den nächsten Jahren als Leitstern seines Strebens gedient haben. Nur in kleineren Rollen beschäftigt, konnte er weder in Frankfurt noch in Mainz, nicht in Köln, in Ulm, Salzburg oder Innsbruck, wo die Truppe spielte, auch nur den geringsten Erfolg erringen. Kein Bericht spricht von ihm, keine Erinnerung hat sich aus jener Zeit über ihn erhalten. Fast schien es schon, daß er als unbekannter Wanderkomödiant sein Leben beschließen sollte. Doch einer war da, ein Großer, der hatte den kleinen, scheinbar so unbedeutenden Schauspieler nicht vergessen. Brockmann glaubte an dieses Versprechen, glaubte an sich selbst und an seinen Sieg. Unablässig arbeitete er an sich, besserte seine Sprache, seine Bewegungen, seine Mimik, lernte Rollen und beschäftigte sich mit der deutschen und englischen dramatischen Literatur. In dieser Zeit spielte er Bediente, Lakaien und alle jene kleinen unbedeutenden Rollen, die ihm keine Gelegenheit gaben sein Können zu zeigen. Nun aber kam die große Wende; im Frühjahr 1771 übernahm Schröder von Ackermann die Leitung des Hamburger Nationaltheaters. Sogleich ging ein Brief an Brockmann zur Kurzischen Truppe, die damals gerade in Süddeutschland spielte, ein Brief, versehen mit einem Kontrakt und den nötigen Wechseln, um die Reisekosten bestreiten zu können und berief ihn nach Hamburg. Nach fast zehnjährigem Ringen ward ihm endlich die große Chance des Aufstieges geboten, die Möglichkeit unter sachkundiger Leitung in einem ausgezeichneten Ensemble das zu zeigen, was eine gütige Natur in ihn gelegt hatte. Bei Kurz ließ man ihn gerne scheiden; solche Schauspieler wie Brockmann einer war, gab es Dutzende. Man wunderte sich nur, was Schröder

eingefallen sein konnte, gerade diesen unbedeutenden Schauspieler an die erste Bühne des deutschen Sprachgebietes zu berufen und sagte eine große Blamage voraus; aber zwei glaubten, Schröder an Brockmann und dieser an sich. Mit dem Antritt des Engagements in Hamburg zu Ostern 1771, kann man Brockmanns Jugend- und Wanderzeit, die Zeit des Suchens und Irrens, als abgeschlossen betrachten. Dem 26jährigen Künstler zeigte sich das erstemal die Gunst des Schicksals. Daß er diese Gunst verdient hatte, daß er, wenn auch anfangs nur unter schweren Kämpfen und mit vielen Rückschlägen, sich den Weg zum Ruhm erkämpfen konnte, das ist sowohl seinem unermüdlichen Fleiß als auch der klugen Führung durch Ludwig Schröder zu danken.

Wenn sich auch in den Nachrichten über Brockmanns Jugendzeit bis zu seinem Hamburger Engagement viele Lücken ergeben, so bieten doch die wenigen erhaltenen Mitteilungen die Möglichkeit, uns ein Bild von Brockmanns Jugend zu machen: Die ersten Kindertage in der Enge und Düsterkeit der alten Gasse und des Soldatenhauses, das abwechslungsreiche Erleben am Schloßberg mit dem Kennenlernen fremder Menschen und einer fremden Sprache, der Kampf des Vaters um das Recht der freien Ausübung seiner kunsthandwerklichen Fähigkeiten, die stille, treu besorgte Mutter, die Schulzeit und die ihm anscheinend wenig zusagende Chirurgenlehrzeit, das erste Erwachen seiner Theaterleidenschaft am kleinen Tummelplatztheater, das Engagement nach Siebenbürgen mit allen seinen Erwartungen und Enttäuschungen, die ersten Eindrücke in der Weltstadt Wien, der glänzenden Kaiserstadt, die Unzufriedenheit mit den Zuständen am damaligen Burgtheater, zu dessen Aufstieg zur ersten deutschen Bühne er später selbst an bedeutender Stelle mitgewirkt hat, die Wanderjahre mit der Kurzischen Truppe in Deutschland, all das liegt bis zu seinem Hamburger Engagement verhältnismäßig klar, trotz der geringen Nachrichten, vor uns. Damit sind aber alle die abenteuerlichen Nachrichten aus seiner Jugendzeit widerlegt. Wie diese entstanden sind, ist unmöglich festzustellen; sie widersprechen aber auch Brockmanns ganzem Charakter. Auch in der Entwicklung seiner Jugendjahre erkennt man stets das ernste Streben nach edler Bühnengestaltung, die harte und unablässige Arbeit an sich selbst, die ihm später die großen Triumphe verschafft hat. Er war ein Vorkämpfer des neuen deutschen Theaters, jenes Theaters, das die Werke der großen Dramatiker des 18. Jahrhunderts auf der Bühne zum Leben erweckte und ihnen so den großen Widerhall im deutschen Volke gab. Von diesem Wege hat sich Brockmann trotz vieler Enttäuschungen auch in seiner Jugend nicht abbringen lassen. So geht der gerade Zug seines Strebens durch sein ganzes Leben, von den ersten Versuchen als Statist auf der Grazer Bühne bis zu seinem Hamlet und zu seiner fast 34jährigen Arbeit am Burgtheater. Trotz aller Schwierigkeiten, trotz aller Hemmnisse ist es ein geradliniger Weg ernster künstlerischer Arbeit und unermüdlichen Strebens.

DER ERSTE BURGTHEATERDIREKTOR ALS ERZIEHER DER SCHAUSPIELER

Unveröffentlichte Dokumente aus Brockmanns Nachlaß

Franz Hieronymus Brockmann, der gebürtige Grazer, der bei Schröder in Hamburg erste große Erfolge errang und 1778 an das Burgtheater verpflichtet wurde (einer der ersten großen Hamlet-Darsteller des deutschen Sprachgebietes), fungierte ab 1789 als erster persönlicher Direktor des Burgtheaters. Es verdankt ihm viel Grundlegendes im Aufführungsgepräge, das noch bis heute nachwirkt[1]).

Im Nachlaß Brockmanns, den die Österreichische Nationalbibliothek verwahrt, fanden sich zwei wichtige, bisher unveröffentlichte Dokumente, die anläßlich der Wiedereröffnung des Burgtheaters erstmalig mitgeteilt werden sollen. Zunächst handelt es sich um das handschriftlich erhaltene Einleitungskapitel zu einer offenbar in Buchform geplanten Publikation: *„Briefe zur Bildung eines angehenden Schauspielers."* Es gehört neben dem Protokoll der Ekhofschen Schauspieler-Akademie, dessen voller Wortlaut nächstens in den Schriften der Wiener Akademie der Wissenschaften veröffentlicht wird, zu den aufschlußreichsten Äußerungen aus dem Schauspielerkreis selbst über Wesen und Würde des Schauspielerberufes im 18. Jahrhundert.

So gut wie unbekannt war es bisher, daß Brockmann knapp vor seiner Betrauung mit der persönlichen Leitung des Burgtheaters der obersten Hoftheaterdirektion eine Denkschrift: *„Vorschläge zur Verbesserung des National-Theaters, 1788"* vorlegte, auf die hin sodann die Ernennung erfolgte. Mit Erlaubnis der Österreichischen Nationalbibliothek wird im nachfolgenden auch der Wortlaut dieser im Konzept erhaltenen „Vorschläge" erstmalig der Öffentlichkeit übergeben.

I.

Briefe zur Bildung eines angehenden Schauspielers

Die Zeit ihrer Prüffung ist vorbey, junger edler Mann, ich habe Sie in der Probe bewährt gefunden, und nun sind Sie meiner Freundschaft, meines Zutrauens würdig. Ich darf kein Bedenken mehr tragen, Sie zu einem Stande einzuweihen, zu dem Ihr Hang Sie unaufhaltsam fortreißt. Die Natur hat das ihrige an Ihnen gethan, sie hat Sie nicht stiefmütterlich, sondern mit wahrer

[1]) Vgl. H. Kindermann, Theatergeschichte der Goethezeit, Wien, 1948, S. 204 ff.

Zärtlichkeit behandelt, die Kunst muß Sie nun ausbilden, wenn die Mittheilung meiner 15=jährigen Erfahrung, meiner in dieser Zeit gesammelten Kenntniße ihnen nüzlich werden, auf einer Seite Sie die Irrgänge vermeiden lehrt, warum so viele junge und — alte Schauspieler im Finstern herumtappen, auf der anderen Ihnen den Weg zum Tempel des Ruhmes vorzeichnen können, so bin ich durch das Bewußtseyn belohnet genug, einen Standt, der mir jederzeit schätzbar, so gar ehrwürdig war, mit einem würdigen Mitgliede bereichert zu haben.

Der Schauspieler ist ein Künstler, und der nüzliche Gebrauch, den er von seiner Kunst machen kann, giebt ihm ein Recht, so gut als jeder andere Künst= ler von seinen Mitbürgern Hochachtung zu fordern, und obgleich die gegen= wärtige Schaubühne noch nicht wieder zu ihrer Würde gelangt ist, in welcher sie in den ältern Zeiten der Atheniensischen und Römischen Republiken standt, wo Sophokles, Dichter und Schauspieler selbst, die Ehre genossen, eines von den Häuptern des Staates zu seyn, so hat sie sich doch meistentheils izt weit genug über die ehemaligen Possenspiele empor gehobn, um ihren Mitgliedern ihre völlige Künstler=Ehre wieder zu geben.

Leider trifft man auf den meisten Bühnen Deutschlands, und ich möchte wohl sagen: Europens noch Leute genug, die sich stolz den Namen Schauspieler geben, ohne irgend auch nur ein einziges Verdienst zu haben, daß sie dazu berechtigen könnte. Haarkräuser denen ihr Kamm, Schneider denen ihr Biegel= eisen zu schwer ward und die keinen anderen Beruf zur Schaubühne als Faulheit gegen ihre gelehrnte Profesion aufweisen können, liederliche aus der Schule und Lehre entlaufene Buben, die, wenn sie zur Montur zu schlecht sind, herz= haft den Cothurn anziehen, und bis an ihr seliges Ende im Trauerspiel die Luft durchsägen und im Lustspiele ein Häufgen alberner Thoren durch ihre abgeschmackten Spässe lachen machen wollen. (Siehe Shake= spears Hamlet.) Vorworfene Weibsgeschöpfe, die das Theater theils als Frey= statt, theils als einen Orth betrachten, wo sie täglich ihre geilen buhlerischen Reitze in manigfaltigsten Wendungen zur Schau auslegen und an den meist= bietenden verkauffen können. Mit einem Worte Leuthe, die, wie unser liebens= würdiger Lessing sagt, nicht so wohl das Metier, als die wilde liederliche Lebensart lieben, die unglücklicher Weise damit verbunden ist. Aber es wäre eben so unbillig, diese Auswüchse dem ganzen Stande zuzurechnen, als es unbillig wäre, wenn man den Soldaten verachten wollte, weil so viele Tausend, theils aus Liederlichkeit, theils aus Noth die Musquete ergriffen haben. Der Schauspieler hat eben so große Talente, als irgend ein Künstler nöthig. Er muß zu seinem Berufe gebohren seyn, und erwartet um= sonst von der eifrigsten Anstrengung das, was ihm die Natur versagt hat. Diese muß ihn entwerfen, und die Kunst ausbilden. (Remond de Saint Albine.) Eine vernachläßigte Erziehung auch bey den besten Talenten hält ihn auf seinem Weg zur Vollkommenheit um so viel länger auf, als Zeit dazu erfordert wird, das Verabsäumte nachzuholen. Einem angehenden Künstler kann daher sein Lehrer nichts Besseres als eine ausgebreitete Lektüre anrathen, die seinen Verstand und sein Herz bilden muß. Vollkommenheit des einen und

Güte des andern ist unumgänglich nothwendig, es in einer Kunst über das Mittelmässige zu bringen, in der alles auf Kopf und Seele, auf genaue Kenntniß des menschlichen Herzens, auf feine Beobachtungen, und auf eine große Beugsamkeit des Geistes und des Körpers ankömmt. Hieher, begreifen Sie wohl mein Lieber, gehören nicht nur Schriften, die unmittelbar über die Schauspielkunst geschrieben sind, sondern auch solche, aus welchen man die nöthige Kenntniß des Menschen lernen kann, deren Verfasser tiefe Blicke in ein Herz gethan, dessen geheimste Falten aufgedeckt und unzählige Quellen, aus denen diese und jene Handlungen entspringen, ausgespürt haben. Ich brauche Ihnen hier nur die Romanen des verewigten Richardsons und Fieldings, Shakespeares Schauspiele, Humes Grundsätze der Critik, Batteux Schöne Wissenschaften, Sulzers allgemeine Theorie der schönen Künste, Lessings Theatralische Bibliothek, den „Schauspieler" von Hr. Remond de Saint Albine, Diderots Abhandlungen, Noverres Briefe über die Tanzkunst, Lessings Dramaturgie u. s. w., lauter Bücher, die mehr zum Unterricht als zum Vergnügen gelesen, mehr studiert als gelesen seyn wollen, anzuempfehlen. Der ungezwungene Anstand, der leichte Ton des feinen Umgangs gehören auch zu denen vorzüglichsten Eigenschaften, die man von einem Schauspieler fordert. Diese sind aber durch kein Studium, sondern müßen im Umgange selbst erlernt werden. Nichts ist abgeschmackter als das gedrechselte Puppenhafte Wesen so vieler Schauspieler, die in ihren gestickten Kleidern zu viel Hände und Füsse haben, den Kopf wie festgenagelt steif zwischen ihren Schultern halten, auf jedes Wort ein besonderes Gewicht legen, und die Grimasse Adel und Anstand nennen. Der geschniegelte Komödiant sieht überall durch und seine Größe wird Carricatur. Wo aber, fragen Sie, ist dieser ungezwungene Anstandt, dieser leichte Ton des feinen Umgangs zu lernen, solange der Schauspieler nicht wie ein Künstler, sondern wie ein gedungener Possenreißer betrachtet wird, der für seinen Wochenlohn, 6mal die Woche die Augen der Zuschauer erschüttern muß und nur dazu bestimmt zu seyn scheint, den würdigen Bürgern ihre müßigen Stunden tödten zu helfen? — — — Hier ist die Antwort auf Ihre Frage. Rechtschaffenheit, Reinigkeit der Sitten, und ein aus dem Bewußtseyn dieser Tugenden entspringender edler Stoltz werden ihm den Weg durch die Antichambre in die Cabinete der Grossen bahnen. Man wird nicht allein Ihre Talente auf der Bühne, man wird auch Ihren Umgang außer derselben schäzen, man wird Sie an den feineren Vergnügungen der großen Welt Antheil nehmen lassen. Hier wird es Ihnen leicht seyn, sich nach diesen Mustern zu bilden. Der Ton des Umgangs wird Ihnen geläufig, wird Ihnen zur Natur werden. Die Rolle eines Prinzen wird Sie nicht in Verlegenheit sezen, denn Sie werden gesehen haben, daß auch diese Menschen sind, daß ihr Betragen oft auch ungezwungener sein wird als ihrer Kamerdiener ihres. Sie werden in einer solchen Rolle erscheinen, und man wird nicht den einen Prinzen vorstellen sollenden Comedianten, man wird den Prinzen selbst zu sehen glauben. —

Ich habe oben das Wort Stolz genannt. Verstehen Sie mich nicht falsch. Nicht der lächerliche Stolz so vieler Comedianten auf ihr bisgen Verdienst,

nicht der noch unerträglichere Stoltz so vieler Actricen auf ihre, Gott weiß durch was für Wege erhaltene Geschmeide, Kleider, Bijouterien ist es, der den Stand des Schauspielers ehrwürdig, ihn bey Großen beliebt macht, und demselben den Weg zu ihrem vertrauteren Umgange öffnet. Mit diesem Stolze, wird er immer seines Entzweks verfehlen, und sich zum Gelächter machen. Ich wiederhole es, nur der aus dem Bewußtseyn seiner Tugend entsteigende edle Stoltz ist es, der liebenswürdig macht. Dieser Stoltz wird ihm nie erlauben, sich wegzuwerffen, wird ihm nie erlauben, auch Gesellschaften zu wählen, die ihm Schande machen könnten, wird sie anspornen, immer Umgang mit Leuten zu suchen, die mehr sind als sie. Dieser Stoltz wird sie vor niederträchtiger Kriecherey bewahren, und eben dadurch ihnen allgemein Hochachtung zuziehen.

Ich habe Schauspieler gekannt, die man täglich zu gewissen Stunden in Bier- und gar Brantwein-Häusern antreffen konnte, die dort in einem Cirkel von Laquaien das große Wort führten, wohl gar mit ihnen Brüderschaft tranken, und diese Leute beklagten sich doch über Mangel an Achtung. Aber sagen Sie mir, mit welchem Rechte konnten sie das? Wie konnten sie verlangen, daß der Cavalier nun Menschen an seinen Tisch ziehen soll, der mit eben dem Bedienten, der zur Aufwartung hinter seinem Stuhle steht, in so vertrauter Freundschaft lebt? Hier also ist es, wo dieser Stoltz Tugend wird, der den Schauspieler abhält, Gesellschaften zu besuchen, die ihm keine Ehre bringen können. —

Natur! Natur! kann man einem Schauspieler nicht oft genug zurufen. Aber Natur! ist auch das Losungswort so manches Stümpers, der da glaubt, genug gethan zu haben, wenn er seine eigene bäurische Natur aufs Theater bringt. So glaubt der Grobian ein Recht auf alle brüsken Rollen zu haben und glaubt sie gut zu spielen. Ich gestehe ein, daß einem solchen zuweilen, aber ja nur zuweilen eine mit seinem Charakter ganz homogene Rolle gelänge. Aber macht ihn dies zum Schauspieler? Ich habe Scherzern die Rolle eines Miethkutschers so vortrefflich, mit so viel Natur spielen gesehen, daß es mir schlechterdings unnachahmlich schien. Wer aber wird nur auf den Gedanken kommen können, diesem Mann auch die geringste einem Schauspieler nöthige Eigenschaft zuzugestehen? Dergleichen Beyspiele von mißverstandener Natur könnte ich in einer Menge anführen. Die Natur des Schauspielers muß nie mit der Natur der Rolle, die er zu spielen hat verwechselt werden, es sey denn er fühle, daß der Carakter den er vorzustellen hat, mit seinem eigenen vollkommen übereinstimmt, und auch da gehört viel Überlegung dazu, um seine Natur der Situation der Sache gemäß würken zu lassen. Aber die künstliche Natur ist es eigentlich, die dem Schauspieler so unumgänglich nothwendig ist, ohne welcher er es nur bis zum Mittelmäßigen bringen kann. Er muß das Herz und das Auge des Zuschauers täuschen, er muß das würklich zu seyn, und zu fühlen scheinen, was er vorstellt.

II.

Vorschläge zur Verbesserung des Theaters / 1788

Unterthänigst, und Unmaßgebliche Vorschläge zur Verbesserung des Kays. Königl. Nationaltheaters

Es hat wohl noch nie eine Deutsche Schaubühne eine so glänzende Aussicht gehabt, als das Kaysl. Königl. National=Hof Theater. Der unmittelbare Schutz Ihrer Majestät, die daran gewandten Kosten, und die Talente Ihrer Mitglieder haben sie zu einer Höhe erhoben, worauf noch kein deutsches Theater gestanden hat, das einstimmige Zeugniß so vieler unbefangenen Fremden, daß es mit den Theatern zu Paris und London weteifern könne, haben dieses unwidersprechlich bewiesen. Das Bestreben der Mitglieder dieser Bühne, einen solchen Ausspruch, wenn er auch vielleicht übertrieben gewesen wäre, wahr zu machen, hielt sie eine Zeitlange auf dieser glänzenden Höhe im Gleichgewichte. Endlich machte eine mächtige Nebenbuhlerin, die wälsche Oper, sie in ihrem Gleichgewichte wanken, das Publikum fing sich an zu theilen, und gleichgültiger gegen sein vaterländisches Schauspiel zu werden, Schröder verlies Wien, und Catharina Jaquet starb in einem Jahre, die Adamberger war 14, Mad. Sacco 6 Monathe krank, die wälsche Oper wurde durch vortreffliche Mitglieder verstärkt, und die Deutsche Bühne ihrer vorzüglichsten beraubt, natürlich mußte also diese den bisher behaupteten Platz jenen überlassen. Das Theater in der Leopoldstadt gab die beliebtesten Wälschen Opern, in deutschen Übersetzungen, bey unglaublichem Zulauf. „Cosa Rara" wurde einige vierzigmal wiederhohlt, und immer war das Hauß zu klein. Im Fürstl. Stahrembergschen Hause auf der Wieden, entstandt ein zweites Nebentheater. Ein großer Theil Leute vom Mittelstandte als Dicastesianten und dergleichen, deren größtes Vergnügen es ist, im Theater Protekzionen zu ertheilen, sich gerade hinters Orchester hinzustellen, und den Schauspielern ihren Beyfall mit einer Kenner=Miene zuzuwinken, fanden hier das, was im k. k. Nath. Theater, unter den Augen, oder an der Seite Ihrer Präsidenten, Hofräthe oder andern Vorgesetzten für sie nicht schicklich war. Zu diesen gesellte sich ein Heer abgewiesener Authoren, die gemeinschaftlich mit ihnen sich zum Geseze machte, das National Theater in dem Maase zu verschrein, in welchem sie das Lob der Vorstadt=Bühnen ausposaunten. Dieses, die Leere des Hauses, und das eigene Gefühl, daß das Theater würklich das bey weitem nicht mehr sey, was es war, erzeugten eine Muthlosigkeit unter denen Schauspielern und Schauspielerinnen, die in Nachläßigkeit ausartete, und nach und nach die Vorwürfe würklich zu verdienen schien, die man zu erst aus Galle der National=Schaubühne machte.

Dies ist der traurige Zustand in dem sie sich gegenwärtig befindet, worein sie noch tiefer sinken kann und wo, wenn eine k. k. Oberste Theatral=Hof=Direktion sie nicht rettet, sie ihrem gänzlichen Untergange nah ist.

Noch ist Rettung möglich, aber dazu scheint eine vollkommene Umformung der gegenwärtigen Verfassung höchst nothwendig zu seyn.

Der Ausschuß, dieses vom Publiko so gehaßte, und von den Mitgliedern des Theaters so wenig geachtete Gremium, wäre ganz aufzuheben und die Direction des Ganzen einem Schauspieler zu übergeben, der durch keine Nebenabsichten, die sein eigenes, oder das Interesse seiner Familie befördern, geblendet, das Vertrauen der O. H. Direkzion hat, und sich Achtung und Liebe vor der Gesellschaft erwerben muß und kann. Dieser einzelne Directeur behielte die Übersicht des ganzen, da alles auf ihm allein beruhte, durch die Leichtigkeit in seinen Handlungen, weil er ein angenomenes Sistem befolgen kann, von dem er niemand als der O. H. Direkzion Rechenschaft zu geben hätte, durch die Anspornung der Ehre, weil zwar das durch ihn bewürkte Gute, aber auch alles, aus seiner Nachlässigkeit und üblen Verwaltung entspringende Böse Ihm allein zur Last gelegt werden würde. Die Fehler, die der Ausschuß durch Langsamkeit in seinen Entschließungen, durch Eigennutz und Partheilichkeit in den Urtheilen, durch die Lauigkeit in seinen Arbeiten verursachte, könnte der einzelne Directeur vermeiden.

Die Haupt-Schwürigkeit ist der Mangel an jungen tragischen, beliebten, und bey dem Publiko accreditirten Schauspielerinnen, derer das k. k. National-Theater gegenwärtig schlechterdings keine hat; denn Mlle. Müller hat bey allem ihrem guten Willen doch das Talent nicht, das bey der Seligen Jacquet der Todt der Bühne geraubt hat und bey Mad: Sacco das herannahende Alter unbrauchbar macht. Mlle. Aichinger hat die Natur den Wuchs und den Ton der Stimme versagt, der zur Tragödie, und zum höhren, edlern Lust-Spiele so unentbehrlich ist. Mad: Stephanie ist über die Jahre der jungen Heldinnen hinaus, und scheint auch in diesem Jahr bey dem Publiko nie grossen Credit gehabt zu haben.

Die zweyte Schwürigkeit verursacht der, fast eben so grosse Mangel an jungen Schauspielern für das Liebhaber- und Helden-Fach — denn, obgleich Herr Lange hierinn den Wünschen des Publikums entspricht, so ist doch hiebey zu bemerken, daß in jedem Trauer-, und Lust-Spiele mehr wichtige junge Männer, als Frauenzimmer-Rollen vorkomen; Herr Distler hat noch keine Proben gegeben, daß er das Edle, und Geschmeidige im Verstande besitze, das man bey Hr. Lange bewundert — Wenn nun dieser letztere durch Krankheit dem Theater auf eine Weile, oder vielleicht — wie er sich öfter verlauten läßt, wegen der Unthätigkeit seiner Frau, die im Auslande mehr Glück zu machen hoft, auf immer genommen wird, so entsteht eine Lüke, die sehr schwer, man möchte sagen: unmöglich, auszufüllen ist. Der junge Müller giebt wenig Hoffnung es je nur bis zur Hälfte dahin zu bringen.

Diese beyden Schwürigkeiten, die allein schon wichtig sind, werden noch durch eine dritte vermehrt, die der Eigensinn, und vielmehr der Eigendünkel einiger Schauspieler, und Schauspielerinnen verursacht. Denn außerdem, daß sie alle erste Acteurs und Actricen seyn wollen, so sind ihnen auch sogar erste Rollen nicht anständig, sobald sie nur Zeichnungen eines bösen Carakters sind, so will zum Beyspiel Mad: Stephanie keine als liebenswürdige Rollen übernehmen. Sie hat feyerlichst durch ihren Mann gegen die Imperiali im Fiesco

protestiert, und eben so wenig die Fürstinn Augusta in dem Trauerspiel: „Die Grafen Guiscardi" angenommen, weil beyde — verachtete Liebhaberinnen sind und Herr Stephanie sträubt sich gegen alle Verräther, Verführer, Geizhälse, Verläumder und dergleichen. Beyde machen aber unbedingt auf alle Rollen Anspruch, die durch die Situationen, worein sie der Author versetzt hat, so glänzend auffallend sind, daß Sie, wie man in der Theatralischen Kunst=Sprache zu sagen pflegt, sich selbsten spielen. Dadurch müssen eine Menge Stüke schlechter besetzt werden, als es selbst bey der Schwäche unseres brauchbaren Personals nöthig wäre. Sie werden gemeiniglich dreymal aufgeführt, und dann auf ewig der Vergessenheit übergeben. Die Exemtion von Nebenrollen verursacht, daß einige Gelt einbringende Stüke wegen Mangel am Personale nicht gegeben werden können, sodaß verschiedene Acteurs und Actricen, denen man solche Nebenrollen nicht auftragen darf, müßig gehen.

Da die Erfahrung in allen menschlichen Dingen lehrt, daß die besten Einrichtungen von ihrem Werthe verliehren oder ganz unnütz werden, wenn man die Augen davon abwendet, und nicht diejenigen welche sie beobachten sollten, zu den ersten Grundsätzen zurückbringt, auf welche jene Einrichtungen gegründet wurden, so müßte vor allen Dingen, wann man sich so ausdrücken darf, die Polizey des Theaters verbessert, nach der Anlage des alten, ein neues Gesezbuch entworfen, dem sämtlichen Personale bey der förmlichen Vorstellung des zu ernennenden Direktors vorgelesen und von jedem zum Zeichen seiner Unterwürfigkeit unterschrieben werden. Einwendungen, die jetzt so häufig stattfinden, sowohl gegen Rollen, als gegen das Spielen selbst, wären gar nicht mehr anzuhören. Und auf den Grundsaz, daß jeder, ohne Unterschied, der bezahlt, und wie es der Fall hier ist, größten Theils gut bezahlt wird, auch alle jene Pflichten erfüllen müsse, wofür er seine Bezahlung erhält, wäre auf das strengste zu halten. Ein einziges mit allem Ernste durchgesetztes Beyspiel, eine eingezogene Monat Gage, würde von grosser Würkung sein, und die Übrigen anspornen, genauer ihre Schuldigkeit zu erfüllen. Der auf die eingeschikten Stücke gesetzte Preiß, kostet der Cassa vieles Geld, und ist dem Theater mehr schädlich als nützlich. Unter 100 Stücken ist sehr oft eines annembar, die Verwerthung der Übrigen erregt 99 Schwäzer, die es sich zum Geschäfte machen, alles, was das National=Theater aufführt, zu lästern, ja findet doch wenigstens ein paar Anhänger, die sich mit ihm verschwören, die Schaubühne nicht mehr zu besuchen, wo, wie sie von ihrer Eigenen Arbeit wähnen, die besten Stücke abgewiesen und die schlechtesten gegeben werden.

Es ist zu beweisen, daß, ausser denen Schröderischen, nur sehr wenige Preisstücke grosses Glück gemacht haben. Hingegen sind viele Stücke, die gedruckt waren, und der Cassa nichts gekostet haben, mit sehr gutem Erfolge auf die Bühne gebracht worden. Von Übersezung kann gar nicht die Rede sein. In Berlin und Leipzig sind ordentliche Übersezungsfabriken angelegt, wo hundert hungrige Magister gierigst nach ausländischen Produkten haschen, und dem Buchhändler den Bogen für einen Reichsthaler verdeutschen, die dann in jeder Masse gedruckt zu haben sind.

Hiemit sey keinesweges gesagt, daß das kayserl. National=Theater sich blos mit solchen auswärts schon aufgeführten und gedrukten Stücken behelfen soll. Die Ehre einer Hof=Schaubühne erfordert einen eigenen Theater=Dichter.

Wenn nun Herr Jünger[1]), der so viele Proben seines dramatischen Talentes ge=geben hat, dessen „Kleid von Lyon", „Strich durch die Rechnung", „Revers" und mehr andere Stücke mit verdientem Beyfalle aufgeführt worden sind, mit 500 f als Theatral=Dichter angestellt würde, für welchen Gehalt er verbunden wäre, kleinere, und für den hiesigen Plaz nöthige Abänderungen, in denen auswärts gedrukten Stücken vorzunehmen, der sich anheischig machen müßte, jährlich wenigstens 2 Originale, und eine Bearbeitung zu liefern, wofür ihm aber das Original besonders mit 200 f bezahlt würde und die Bearbeitung /nicht simple Übersetzung/ mit 150 f bezahlt würde, wann der zu ernennende Director auf seiner supponirten Reise mit den Theatern von Hamburg, Berlin, Manheim, Dresden, München, eine Convention träfe, um entweder durch Tausch der Jüngerischen Stücke, der gegen accordirte Bezahlung die dortigen guten Originale, Bearbeitungen, und Übersetzungen in Manuscript an sich zu bringen, so würde das Publikum mit eben so vielen und bessern Stüken be=dient werden können, der Cassa nützen, und der Hof=Schaubühne Ehre dadurch zuwachsen.

Der Druk der Stüke ist für das Theater ein zwiefacher Schaden:

Erstens hält er die Vorstellung zu lange auf

zweytens kann durch ihn ein Stück schon vor der Aufführung verschrien werden, da es der Fall ja oft ist, daß ein dramatisches Werk sich minder gut lesen, als vorstellen läßt.

Auch würde ohne diese Bedingung kein Tauschhandel mit auswärtigen Theatern stattfinden.

Der offenbare Nutzen aber, den es bringen müßte, wenn die Stücke nach den Manuskripten gegeben würden, ist einleuchtend. Der Zuschauer, dem die erste Vorstellung gefallen, wird zuverläßig auch die zweite und dritte ansehen, weil er das Stück nicht lesen kann. Jeder, der durch den Ruf davon neugierig ge=macht wird, und sonst seine Neugierde durch Lesung des Buches befriedigt hat, wird nun ebenfalls gezwungen sein, die Vorstellung anzusehen.

Man könnte wohl sagen, daß darin die Ursache liegt, warum auf andern Theatern Stüke zwanzigmal bey vollem Hause wiederholt werden, die hier kaum 5 oder 6 Vorstellungen aushalten, weil sie dort nicht gedrukt zu haben sind, und folglich nicht so häufig gelesen werden können. Weder in Paris noch London werden die Stüke vor der Aufführung gedrukt, und mehrentheils findet der Verfasser erst bey der Vorstellung Fehler, die er verbessern kann, wozu es aber nach dem Drucke zu spät ist. Um aber das Publikum für den Verlust der Bücher einigermassen zu entschädigen, wären S. Mayestät unterthänigst um die gnädigste Erlaubniß zu bitten, die Nahmen der Schauspieler, wieder, wie es ehedem geschehen ist, auf den Anschlag Zettel setzen zu dürfen. Um die

---

[1]) Johann Friedrich Jünger.

Geduld einer kays. königl. O. H. Direkzion nicht zu ermüden, will Unterzeichneter sich in kein weiteres Detail über die Mängel der jezigen, und die mannichfaltigen Vortheile einer solchen neuen Einrichtung einlassen, ist aber auf den ersten Wink bereit, jeden zweifelhaften Punkt umständlich zu erläutern, muß aber auch Hochdieselbe in geziemender Unterwürfigkeit um Vergebung bitten, wenn diese Vorschläge vielleicht zu freymüthig abgefaßt sein dürften und betheuert anbey auf das feyerlichste, daß weder Ehrgeiz noch Eigennutz, noch irgend eine andere Neben=Absicht, sondern blos die Aufnahme und Ehre des kays. königl. National=Theaters, das ihm so sehr am Herzen liegt, und dessen sichtbares Sinken er seit einigen Jahren mit innigstem Kummer hat ansehen müssen, bewogen hat, einen Schritt zu wagen, der ihm vielleicht, fals er nicht so glücklich ist, daß seine Vorschläge wo nicht befolgt, doch gnädig aufgenommen werden, unschuldiger Weise eine Menge Feinde zuziehen, und ihn dem Gespötte des Theaters und des Publikums preisgeben kann.

Brockmann

(Mitgeteilt von Heinz Kindermann, Wien.)

DAS EXIL DES BURGTHEATERS IM RONACHER 1945 BIS 1955

Ein theatergeschichtliches Kapitel

Von Erhard Buschbeck (Wien)

Mit Erlaubnis der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung und des Wiener Goethe-Vereins bringen wir den nachfolgenden Aufsatz als Vorabdruck aus der im November 1955 erscheinenden Festschrift zum 75. Geburtstag von Univ.-Prof. Dr. Eduard Castle.

Am 11. April 1945 war das Burgtheater während der Kriegshandlungen um Wien ausgebrannt, der Zuschauerraum sowohl wie das Bühnenhaus, der eiserne Vorhang hing in der Glut als geknickte, halb offene Fläche. Wenige Tage darauf erschien Robert Fanta, der Gatte von Maria Eis, vor der Ruine des kurz vorher noch so prächtigen Gebäudes und teilte Generalintendant Lothar Müthel und mir, die wir uns täglich vor den stehenden Mauern der traurigen Ruine trafen, mit, daß die russische Besatzungsmacht vom Burgtheater in zwei bis drei Tagen die Wiederaufnahme der Vorstellungen erwarte. Es war bezeichnend für die vollkommene Unterbrechung aller Verbindungen in jenen Tagen — gab es doch keinen Rundfunk mehr und kaum noch ein Telephon, die meisten Ämter waren verlassen oder ihre Stellen unbesetzt —, daß ein reiner Zufall diesen Befehl an uns gelangen ließ, denn Robert Fanta war dem russischen Kulturoffizier, der im Nebenhaus untergebracht worden war, lediglich beim Inbetriebsetzen seines Autos behilflich gewesen, und als Major Lewitas erfuhr, daß sein Helfer der Mann einer berühmten Burgschauspielerin sei, glaubte er, mit seinem Auftrag an die richtige Adresse gekommen zu sein. Nun, so leicht war dieser nicht zu erfüllen, wie eine Handbewegung auf das zerstörte Theater erweisen konnte. Es galt also, ein anderes Haus für das Burgtheater zu finden. Ich erinnerte mich dabei, daß nach dem vorangegangenen Brande der Staatsoper die Wahl zwischen dem Theater an der Wien und dem Ronacher für die Unterbringung des Schwester-Institutes gewesen sei, aber für das Theater an der Wien ausgefallen wäre, weil im Ronacher keine Möglichkeit für einen zulänglichen Einbau des Orchesters bestanden hätte. Für das Burgtheater brauchte dies keine Rolle zu spielen. Im Deutschen Volkstheater hatte sich sein früherer Direktor Rolf Jahn — der sich als Mitglied der nur für wenige Tage aufgetauchten Regierung der Widerstandsbewegung vorstellte — fest einquartiert, eine Bemühung um dieses Haus war daher aussichtslos, im Gegenteil sie erschien sogar gefährlich, weil Direktor Jahn die Ensembles aller Wiener Schauspielhäuser

vorerst zu einem Körper zusammenschließen wollte und das Burgtheater dann seine Selbständigkeit und damit auch sein Eigenleben einbüßen konnte. Es blieb also zuvorderst das Ronacher, und ich ging mit Lothar Müthel, der wie die übrigen Theaterleiter — soweit vorhanden — nach dem Wunsche der Russen in seinem Amte verbleiben sollte, und Major Lewitas in die Seilerstätte, um das Haus in Augenschein zu nehmen. Die Besichtigung fiel zur Zufriedenheit aus; für die Entscheidung sprachen außer der Lage im 1. Bezirk, von dem sich das Burgtheater nur schwer trennen wollte, auch der Umstand, daß hier das Wiener Stadttheater bestanden hatte, das kunstliebende Bürgerkreise einst für Heinrich Laube erbauten, als er im Groll vom k. k. Hof=Burgtheater geschieden war. Schien es nicht geradezu ein Fingerzeig zu sein, daß das Institut heute dadurch zu einem so dringend notwendigen Obdach kam? Nach wenigen Tagen trat eine Kommission zusammen, aus Vertretern des Bundes und der Gemeinde, Bau=sachverständige und Sicherheitsbeamte, die die Bewilligung zur Inbetriebsetzung geben sollten. Ein Antrag der Direktion, die schlechten seitlichen Sitze zu kassieren und wie im I. Rang durch Paravents die Seiten abzudecken, wurde leider abgelehnt, teils aus Sicherheitsgründen, vor allem aber, weil man die Verpflichtung übernehmen mußte, bei Rückgabe des Ronachers alle baulichen Veränderungen wieder in den alten Zustand zu versetzen — und das ganze Interregnum ja nur eineinhalb, höchstens zwei Jahre dauern würde. Auch das ist anders gekommen, als man damals gemeint hatte, und es muß bedauert werden, daß es nicht zu dieser verhältnismäßig einfach durchzuführenden Maß=nahme, die die Akustik des Parketts wesentlich verbessert hätte, gekommen ist. Es sind dann nicht nur die zuerst veranschlagten zwei Jahre, sondern unbegreif=licherweise noch gut vier weitere verstrichen, bis der Wiederaufbau des Burgtheaters ernstlich in Angriff genommen wurde — trotz aller Petitionen der Direktion und der Schauspieler des Burgtheaters. Gegen die ausgegebene Devise „Zuerst Wiederaufbau der Staatsoper" (als internationalem Institut und der Stimmen der Sänger wegen) war nicht aufzukommen und für gleichzeitigen Aufbau damals kein Geld vorhanden. So begnügte man sich durch fast sechs Jahre mit Erhaltungsarbeiten, die das Haus wenigstens gegen weiteren Verfall schützen sollten.

Als der Beschluß gefaßt war, das Burgtheater ins Ronacher zu verlegen, galt es zunächst, die Übersiedlung durchzuführen. Die Büros und Garderoben mußten eingerichtet, der Schnürboden und die Beleuchtungsanlagen von Grund auf erneuert, die notwendigen Dekorationsteile ins Haus gebracht werden. Der Fundus des Burgtheaters war, was die Dekorationen anlangte, zum Glück fast vollständig erhalten, der reiche Kostümfundus leider nur zum Teile, da bei der Verlagerung auf niederösterreichischen Schlössern unendlich viel abhanden ge=kommen war. Gänzlich war beim Bombeneinschlag ins Burgtheater die Kammer der Rüstungen und Waffen vernichtet worden, gänzlich dann auch beim Brande der große Perückenfundus. Die Vertreter der Roten Armee ließen dem Burg=theater damals jegliche Hilfe zuteil werden, und ich sehe noch Major Lewitas, dem auch die Verteilung der Transportmittel oblag, vor dem Rathaus stehen

und die Lastautos dirigieren. Ich konnte jedesmal gewiß sein, wenn ich als Vertreter des Burgtheaters in aller Frühe dort bei ihm erschien, die notwendigen Lastkraftwagen zu erhalten. Generalintendant Lothar Müthel war inzwischen am 20. April freiwillig zurückgetreten — nicht ohne sich als Regisseur auch weiter zur Verfügung zu stellen — und Raoul Aslan kurz darauf vom eben eingesetzten Bürgermeister Körner zum Direktor ernannt worden.

Am 30. April eröffnete das Burgtheater sein neues Heim auf der Seilerstätte mit Grillparzers „Sappho". Raoul Aslan hielt, bevor der Vorhang sich hob, eine Ansprache, in der er der Bedeutung des Abends gedachte und allen dankte, die sein Zustandekommen ermöglicht hatten. Maria Eis spielte die Titelrolle, und das dramatische Gedicht des österreichischen Klassikers konnte im nächsten Monat siebzehnmal vor ausverkauftem Hause gespielt werden, was bis dahin sicher noch nie der Fall gewesen war. Das Ensemble des Burgtheaters war erst kaum zur Hälfte beisammen, denn viele seiner Künstler waren der Aufforderung des Reichsstatthalters Schirach, sich nach dem Westen abzusetzen, gefolgt. Es mangelte auch sonst auf allen Seiten, man hatte keine Druckerei zur Verfügung, die ersten Plakate wurden von mir selbst und meinen Hilfskräften mit der Hand geschrieben, das Publikum fand sich zunächst nur durch Mundpropaganda zusammen, und es zeigte sich, wie es nach Theater hungerte, denn kein Platz blieb am Abend leer. Trotz der gegebenen Beschränkungen konnten bald als nächste Vorstellungen Nestroys „Das Mädel aus der Vorstadt" mit Paul Hörbiger und Kotzebues „Die beiden Klingsberg" mit Raoul Aslan und Hedwig Bleibtreu wiederaufgenommen werden. Am 19. Mai wurde auch das Akademietheater, das nur geringe Schäden erlitten hatte, wieder eröffnet, mit Ibsens „Hedda Gabler". Hilde Wagener spielte die Titelrolle, Hermann Thimig den Tesman. Am 13. Juni fand die erste Premiere im Ronacher statt: eine Neuinszenierung von Hofmannsthals „Jedermann", mit Aslan in der Titelrolle, Lothar Müthel führte die Regie. Ebenfalls in einer Inszenierung Müthels wurde am 5. September im Akademietheater das erste Stück der jüngeren amerikanischen Dramatik Robert Ardreys „Leuchtfeuer" (Thunder Rock) mit Ewald Balser in der männlichen Hauptrolle gegeben. Mit dieser Vorstellung war wieder das hohe Niveau einer Burgtheateraufführung erreicht, die Mitglieder des Hauses rückten nun nach und nach fast vollständig ein, und das Institut konnte mit gesammelter Kraft eine neue Ära seiner Geschichte beginnen. Am 6. Oktober 1945 wurde dank der Initiative Raoul Aslans auch der Redoutensaal wieder dem Burgtheater angeschlossen, mit einer Inszenierung von Scribes „Ein Glas Wasser", mit Aslan als Bolingbroke und Rosa Albach-Retty als Herzogin von Marlborough. Zwei Jahre spielte dort das Burgtheater vor ausverkauften Häusern klassische Komödien, hauptsächlich von Molière und Goldoni. Dann zeigte es sich leider, daß die historische Komödienliteratur nicht abwechslungsreich genug war, um ein Haus dauernd auf sie zu gründen. Die während dieser Zeit dort einstudierten Vorstellungen nutzten aber alle Reize des einzigartigen Saales zu heiteren Festen des Geistes und der Schauspielkunst, und die stilistische Rückschau offenbarte, wenn auch nur vorübergehend, die ungebrochene Lebendigkeit der Gattung.

Hatte Raoul Aslan den Wiederaufbau des Spielplans durch zwei Jahre begonnen, so war er — nach einem durch eine schwere Erkrankung Aslans bedingten Interregnum — ab Oktober 1948 dem neuernannten Direktor Josef Gielen zur Aufgabe gestellt, der sie durch fast sechs Jahre unter besonderer Bedachtnahme sowohl auf das geistige Niveau der Werke und die Unmittelbarkeit ihrer Aussage wie auf den künstlerischen Rang der Vorstellungen erfüllte. Nach seinem Rücktritt betreute seit 1. September 1954 Direktor Dr. Adolf Rott das letzte Jahr des Burgtheaters im Ronacher, wobei er einerseits das Erbe Gielens durchzuführen und anderseits schon die Übersiedlung in das Stammhaus am Ring vorzubereiten hatte.

Das Zentrum der künstlerischen Arbeit war die ganze Zeit über „das Burgtheater im Ronacher", während das Akademietheater weiter als kleines Haus angegliedert blieb, in dem jedoch gegen früher das Lustspiel immer mehr zurücktrat, zugunsten eines Kammerspieltheaters von höheren geistigen und dichterischen Ansprüchen, wie sie durch die nun eindringende neuere Weltliteratur von T. S. Eliot und Christopher Fry, von O'Neill bis Tennessee Williams, von Garcia-Lorca, Giraudoux, Cocteau bis Anouilh gegeben waren. Die Klassiker blieben das Rückgrat des Spielplans im Ronacher. Unter ihnen war es Shakespeare, der mit neun Stücken in Neuinszenierungen (Hamlet, Ein Sommernachtstraum, Julius Cäsar, König Richard II., Die Zähmung der Widerspenstigen, Was ihr wollt, Othello, Antonius und Kleopatra, Viel Lärm um Nichts) die höchste Aufführungsziffer (411) erreichte. Ihm zunächst kommen Schiller, der mit sieben Dramen vertreten war (Kabale und Liebe, Die Jungfrau von Orleans, Die Räuber, Wallenstein, Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, Demetrius, Wilhelm Tell), die zusammen 298 Aufführungen erreichten, und Goethe mit fünf Werken (Faust, erster und zweiter Teil, Egmont, Götz von Berlichingen, Iphigenie auf Tauris) und 204 Aufführungen. Grillparzer kam mit sechs Werken auf den Spielplan (Die Ahnfrau, Sappho, Medea, König Ottokars Glück und Ende, Ein treuer Diener seines Herrn, Der Traum ein Leben) und zu 194 Vorstellungen. Von Raimund wurden „Der Bauer als Millionär" und „Die gefesselte Phantasie" neuinszeniert, von Nestroy „Lumpazivagabundus", „Das Mädel aus der Vorstadt", „Der Färber und sein Zwillingsbruder" und „Die Träume von Schale und Kern". Von den deutschen Klassikern war noch Lessing mit drei Stücken (Nathan der Weise, Emilia Galotti, Minna von Barnhelm) und Kleist ebenfalls mit drei (Der zerbrochene Krug, Robert Guiskard, Das Käthchen von Heilbronn) vertreten. Von Büchner erschien „Dantons Tod" zum erstenmal auf dem Spielplan des Burgtheaters. Unter den spanischen Klassikern ist von Lope de Vega „Das Dorf in Flammen", „Der Ritter vom Mirakel" und „Die kluge Verliebte" gewählt worden und von Calderon die „Dame Kobold". Molière war durch „Der eingebildete Kranke" und „Tartuffe" vertreten. Von den so persönlichen Nachformungen klassischer Werke durch Hofmannsthal wurden drei in den Spielplan aufgenommen. Von ihnen erzielte der „Jedermann" mit 129 Vorstellungen die höchste Aufführungszahl im Ronacher, während z. B. „Ein Sommernachtstraum" 80 Aufführungen

erlebte. Ihm zunächst kommen „Nathan der Weise" mit 79, „Faust", I. Teil, ebenfalls mit 79 und „Hamlet" mit 70 Aufführungen. Die Erneuerung des Spielplans der Klassiker lag in diesem Zeitabschnitt der Hauptsache nach in den Händen folgender bedeutender Regisseure: Walter Felsenstein, Josef Gielen, Leopold Lindtberg, Ernst Lothar, Lothar Müthel, Adolf Rott, Berthold Viertel und Herbert Waniek. Zu ihnen kamen noch Ulrich Bettac, dem spanische und moderne Komödien anvertraut waren, und gelegentlich Theo Lingen und Axel von Ambesser. Teo Otto und Caspar Neher waren zu den Bühnenbildnern des Hauses, Fritz Judtmann, Stefan Hlawa und Gottfried Neumann-Spallart getreten und an der szenischen Neugestaltung der Bühne wesentlich beteiligt. Seit dem Jahre 1950 sind die meisten der genannten Werke in einem „Zyklus klassischer Meisterwerke zu halben Preisen" zusammengefaßt, der einen möglichst weitgezogenen Publikumskreis an diese Aufführungen heranführen sollte und einen solchen Erfolg hatte, daß seither im Ronacher 208 Vorstellungen in diesem Rahmen stattfinden konnten.

Ein gleicher Erfolg wurde mit dem Zyklus von „Meisterwerken der Jahrhundertwende" erzielt, dessen bemerkenswerteste Aufführungen Rostands „Cyrano von Bergerac" (Regie Rott), Ibsens „Peer Gynt" (Regie Lindtberg), Hauptmanns „Vor Sonnenuntergang" (Regie Lothar) und „Die Ratten" (Regie Viertel), sowie Shaws „Caesar und Cleopatra" (Regie Gielen) waren. Hieher muß auch die dokumentarische Aufführung von Tolstois „Und das Licht scheinet in der Finsternis" (Regie Lindtberg) gezählt werden. Von der Wiener Literatur der Jahrhundertwende wurden außer Hofmannsthal noch Richard Beer-Hofmann („Jaákobs Traum", „Der Graf von Charolais") und Rudolf Holzer („Der Himmel voller Geigen") gegeben. Die Dramen Carl Zuckmayers, die sich zu einer deutschen Trilogie geschlossen hatten, wurden vom „Hauptmann von Köpenick" (Regie Rott) über „Des Teufels General" (Regie Paulsen) bis zum „Gesang im Feuerofen" (Regie Gielen) geführt. Von Ferdinand Bruckner wurde „Elisabeth von England", von Paul Claudel „Der seidene Schuh", von Arthur Miller „Hexenjagd" (alle drei unter der Regie Gielens) aufgenommen. Die russische Dramatik war außer durch Tolstoi auch noch durch Gribojedows „Verstand schafft Leiden" und einen Gorki (beide unter der Regie Rotts) vertreten. An Uraufführungen brachte das Burgtheater im Ronacher drei Werke von Fritz Hochwälder („Das heilige Experiment", das von hier aus seinen Lauf über die ganze Welt nahm, „Der öffentliche Ankläger" und „Donadieu", alle drei unter der Regie von Rott), zwei Stücke von Franz Theodor Csokor („Kalypso" und „Der verlorene Sohn"), von Max Mell „Kriemhilds Rache", von Richard Billinger „Traube in der Kelter", von Rudolf Henz „Die große Entscheidung", von Harald Zusanek „Jean von der Tonne" und von Rudolf Bayr eine Neuübertragung des „Oedipus auf Kolonos".

Eine Rückschau über die großen schauspielerischen Leistungen, die sich auf den Brettern des Ronachers dargeboten haben, muß daran erinnern, daß hier die Marfa der Hedwig Bleibtreu, die Mutter Aase der Albach-Retty, die Frau John einer Käthe Dorsch, der Schuster Voigt, Geheimrat Clausen und Wallen-

stein des Werner Krauss, Heinrich VIII. und Nathan von Raoul Aslan, der Ottokar und Bancban, Harras und Götz Ewald Balsers, der Petrucchio und Sarynzew Attila Hörbigers, der Cyrano und Fiesko von Albin Skoda, der Proctor Fred Hennings zusammen mit seiner Gattin Elisabeth der Alma Seidler, der Muley Hassan und Sly Heinz Moogs, der Zettel Hermann Thimigs, die Elisabeth der Maria Eis, die Luise der Käthe Gold, die Proeza der Maria Becker, die Kriemhild von Lieselotte Schreiner und die Viola von Susi Nicoletti unter vielen anderen Erinnerungen Höhepunkte bedeuteten, die eine schauspielerische Palette ergaben, wie sie in ähnlichem Reichtum keiner anderen deutschsprachigen Bühne zur Verfügung stand.

In diesem Dezennium sind dem Burgtheater u. a. Erika Berghöfer, Annemarie Düringer, Judith Holzmeister, Inge Konradi, Johanna Matz, Hilde Mikulicz, Dagny Servaes und Gusti Wolf, Erich Auer, Robert Lindner, Josef Meinrad und Hans Thimig zugewachsen und haben sich in den ersten Fächern durchgesetzt und behauptet. O. W. Fischer, Curd Jürgens und Oskar Werner gingen dem Burgtheater leider durch den Film bald wieder verloren. Schwere Verluste durch Tod hatte das Institut in diesem Zeitabschnitt zu tragen: Hans Marr, Reinhold Häussermann, Hans Hitzinger, Otto Storm, Hans Siebert, Albert Paulmann, Wilhelm Heim, Karl Horwarth und zuletzt Herbert Herbe, Blanka Glossy, Marie Mell und Maria Eis. In den Ruhestand sind getreten: Lotte Medelsky, Lili Marberg, Maria Mayer, Gisela Wilke, Maria Mayen, Elisabeth Kallina und Hofrat Franz Herterich. — An Gästen sah das Ronacher das Ballett der Russischen Staatsoper, die Comédie française, Louis Jouvet mit seinem Ensemble, das Piccolo Teatro della Città di Milano und das Shakespeare Memorial Theatre Stratford on Avon.

Wenn der Chronist dazu noch anführt, daß in diesen zehn Jahren und zwei Monaten im Ronacher 3212 Vorstellungen von 87 verschiedenen Werken stattfanden (zu denen noch 3458 mit 94 weiteren Werken im Akademietheater, 339 mit neun Stücken im Redoutensaal und sieben Freilichtaufführungen von „Mord im Dom" am alten Universitätsplatz gerechnet werden müssen), so mag sich aus diesen trockenen Ziffern im Zusammenhang mit den oben gegebenen Erinnerungen eine Zeit reicher künstlerischer Arbeit abzeichnen. Das Burgtheater hatte im Ronacher eine Heimstätte gefunden, in der es sich trotz aller technischen und akustischen Beschränkungen auf einem hohen Niveau entfalten konnte, vom ersten Augenblick an ist ihm sein Publikum bereitwillig auf die Seilerstätte gefolgt und ihm dort bis zuletzt treu geblieben. Für das Institut war es eine Zeit, in der es sich auf einem ihm durch die Kriegsunbillen zugewiesenen Platz ungeahnt bewähren und bestätigen sollte. Es hat sich dadurch — im Gegensatz zu manchen anderen berühmten Bühnen im deutschsprachigen Raum — in seiner Substanz erhalten. Das hohe Gut der überkommenen klassischen Werke durch stets weitergeführte Neuinszenierungen zu pflegen und fortwirkend zu erhalten, die Weltdramatik der Gegenwart zu vermitteln und sich mit den Darstellungsproblemen der Zeit auseinanderzusetzen, ist dem Burgtheater in diesem Abschnitt seiner Geschichte in weitgehendem Maße gelungen.

DER WEG DES BURGTHEATERS

Von Friedrich Schreyvogel (Wien)

Wenn der Mensch mit dem großen Turmbau zu Babel beginnt, wenn er in seinen Städten Häuser baut, in denen ein ganzes Dorf Platz hätte, aber dafür aberhundert, die Wand an Wand wohnen, einander nicht kennen und grüßen, fühlt er sich bald auch in der Menge verlassen — im Steinbau, der nichts widerhallt! Er muß öfter und kräftiger sich vor Augen stellen, was er war und ist und sein wird. Die Menschen von heute sind immer dichter durch das wachsende Netz des Handels, die Wirtschaft, den Verkehr, den Austausch der Güter, aber auch der Gedanken — jenen Strom, der am meisten verführt und erregt — miteinander verbunden. Doch keine Natur, seit der Kindheit mit ihnen vertraut, tröstet sie mit der Gewißheit des gleichen Ursprungs und Endes. Die Stadtgeborenen und Stadtgeängstigten müssen, was sie in Wahrheit sind, aus dem Geist und der Phantasie nachbilden. Ihr Traum ist ungeduldiger, kühner, er steigt ins Große, oft auch ins Leere, auch zum Phantom falscher Verheißungen. In der Stadt schlägt die Stunde nicht mehr der frühesten, der sanften und gelassenen Dichtung, der Hirtenlieder und rhapsodischen Erzählungen, dort sucht man die gegensätzliche, die dramatische Literatur. Nicht bloß das Abbild des Menschen, sondern auch, daß sich dieses Beispiel seiner selbst entwickelt und verwandelt, nicht anders als er, kann ihn in seiner Not trösten. Jetzt baut er sich bald das Podest, die Bühne, die Wand, die das erfundene Drama, das sich dort vollzieht, gegen das Alltägliche abgrenzt, das er selbst erlebt. Er baut seine Theater auf und spielt auf ihm die Tragödien, die Dramen, die Komödien, die, was immer ihr Inhalt ist, zuletzt denselben Gegenstand haben: den Menschen. Um den vom Leben zerteilten Menschen wieder ganz zu machen, erfinden die Dichter Stücke, in denen der Mensch zerlegt wird, damit sich der Zuschauer, so sein eigenes Schicksal miterlebend und deutend, den Sinn seiner Existenz neu zusammensetzen kann.

Einer solchen Deutung widerspricht nicht, was uns die Wissenschaft als den sichtbaren Ursprung unseres Theaters berichtet. Die ersten Bühnen, denen wir nachstreben, entstanden im Licht und in der Wärme Griechenlands. Nur der offene Himmel begrenzte, unendlich hoch über den Häuptern, die Amphitheater und das Rauschen des Meeres begleitete wie eine Musik vom Ursprung Einspruch und Erläuterung des griechischen Chors. In dem geweihten Raum der Kirchen, in dem sich jeden Tag neu das Geheimnis des Meßopfers vollzieht, entwickelten sich die Spiele, die ja nur das Evangelium in seinen be-

wegendsten Abschnitten auf die Bühne stellten, die Berichte von der Geburt des Herrn, von seinem Kreuzestod und seiner Auferstehung, die frohe Botschaft gewandelt zum Schauspiel und Drama. Aber beide Male wird ja auch die Erkenntnis vom Wesen des Menschen gesucht! In der antiken Tragödie, in der das Schicksal zerstörend und verwandelnd in das Leben der Irdischen tritt, in der Ödipustrilogie, oder der Orestie etwa geht es nicht allein um den Vorgang, der auf der Szene abläuft, nicht weniger um eine Seelendeutung für alle, noch heute gibt die antike Mythe einen Urschatz von Bildern und Begriffen für die modernste Seelenanalyse. Aeschylos und Sophokles reichen den Seelenärzten von heute die Hand. Vollends ist die religiöse Dichtung ihres Menschenbeispiels wegen auf die Szene gehoben, denn das meiste, was dort berichtet wird, hat die Erlösung zum Ziel und die Erlösung einen einzigen Gegenstand: die Seele, die zu ihrer Bestimmung geführt wird. Wegen dieses Schlusses vom Gespielten auf das Erlebte, von der Figur der Bühne auf das eigene Ich, wird auch der Zuschauer bald zu ungeduldig, um sich das alles aus einer fernen Welt mit fremden Vorstellungen zu holen, oder aus einer fremden Sprache in die eigene zu übertragen. Das lateinische Theater der Schulen oder der geistlichen Spiele wird bald von deutschen Texten abgelöst, nur eine kurze Zeit erfüllen englische Komödianten und französische Theaterkompagnien die Theatersehnsucht unserer Heimat. Sehr bald werden sie von den deutschen Komödianten abgelöst und kaum spielt man auf deutsch Shakespeare, Racine und Molière, wird auch der Ruf nach der deutschen Theaterdichtung laut. Nicht nur nach der eigenen Form also, auch nach dem Inhalt, der vom eigenen Wesen Ziel und Maß holt. Im Wien des 18. Jahrhunderts vollzieht ein kaiserlicher Willensakt nur, was seit langem in der Luft liegt, die von allen Spannungen der Revolution und einer allgemeinen Wandlung erfüllt ist. Er gründet das Burgtheater als deutsches Nationaltheater.

Warum entwickelt es sich dann hier rascher und glücklicher als anderswo bis zur Vollkommenheit? Nirgends ist das Publikum, aus der eigenen, eingeborenen, der urkomödiantischen Fähigkeit, sich in den andern „hineinzuleben" und ihn darzustellen, so rasch bereit, auch sich selbst in dem Schauspieler auf der Bühne zu erkennen und sich mit ihm zu identifizieren, also in einem besonderen Sinn willig mitzuspielen, wie in Wien. Die Wiener machen das Theater nicht zur allgemeinen Sache, sie sehen in ihm noch mehr: ihre persönliche Angelegenheit. Es wird hier zum öffentlichen Interesse — weil sich eben jeder aus Natur und Neigung, ja mit Leidenschaft dafür interessiert.

Der Begriff „Nationaltheater" wird hier nicht daraus entwickelt, daß die bildenden, die ethischen Kräfte des Theaters stark genug werden, damit die Regierenden es zu einem Auftrag der Nation erhöhen, oder weil nationale Sammlung nun auch, sonst wäre sie ja nicht vollkommen, es verlangt, nationales Theater zu spielen, nein, umgekehrt, die persönliche Theaterleidenschaft Unzähliger für das Theater bringt hier die stärkste allgemeine Empfindung hervor, im Kunsterlebnis entsteht am raschesten die Gemeinsamkeit. Wenn

je, so haben sich die Österreicher und Wiener in ihrem Nationaltheater, der Burg, als Nation empfunden.

Verfolgen wir genauer, wie es dazu kam. Ich habe oft versucht, jenes Wesen des Burgtheaters, in dem es sich von anderen Bühnen unterscheidet, um gerade durch diesen Unterschied für sie wichtig zu werden, aus dem besonderen Platz in der Welt zu erklären, auf dem es steht und spielt. Ich habe die Gedanken der Leser immer wieder durch Wien geführt, durch die Innere Stadt, die zugleich die Mitte und das Herz aller ihrer Teile ist, an den Palästen vorbei, in denen die großen Herren aus dem Adel ganz Europas residierten, an der böhmischen oder ungarischen Hofkanzlei und an jener, in der die Geschäfte der Niederlande geführt wurden. „Saxa loquuntur", die Steine sprechen noch heute — sie geben auch der Gegenwart ein Abbild fast des ganzen Erdteils. Während eines Spazierganges fügen sich in uns spanische, flämische, holländische, italienische, böhmische, ungarische Elemente zu einem gemeinsamen Bild und Ausdruck. Mußte auf einem solchen Platz nicht jedes Theater zum Welttheater werden? Aber je näher ich mich mit dieser Erklärung beschäftigte, desto weniger entsprach sie mir. Nein, nicht aus dem geschichtlichen Raum allein, selbst aus der bunten alltäglichen, naiven Wirklichkeit Wiens entstand schon das reiche, rätselvoll bewegte Leben auf den Wiener Bühnen des 18. Jahrhunderts. Der Reiz kam noch unmittelbarer vom wienerischen Menschen her. Doch auch bei ihm genügt nicht die oberflächliche Behauptung, daß sich in ihm durch ständige Zuwanderung von allen Seiten die verschiedensten Erbströme verbinden. Deshalb, daß einer Eltern und Ureltern aus verschiedenen Völkern hat, was auch für viele andere Kreuzungspunkte der europäischen Geschichte zuträfe, wird einer noch nicht zum Schauspieler geboren. Den Wienern sprang der Wille zum Nachahmen, zum Spielen, vom Schauen erweckt, aus den wachen Augen in den spielbereiten Sinn. Zu dem, was er vor sich sah, kam jetzt noch die Lust, das Fremde, das sich so bunt darbot, ohne Zögern und Scheu nachzubilden, das fremde Wort, die fremdartige Bewegung, und bald das ganze Wesen, das sich darin ausdrückte. Es gab doch so viel zu sehen! Von den Armeniern, Türken und Levantinern im Griechenviertel, bis zu den Spaniern, Italienern, Böhmen und Ungarn in der adeligen Gesellschaft und ihrem Haushalt. Von tausend großen Akteuren und jener schier unübersehbaren Komparserie, mit der die großen Herren des Donaustaates hier in der Hauptstadt residierten, kam immer wieder die Anregung, der sich viele gar nicht entziehen konnten. Was man nachmachte, dem war man bald auch in der Seele nah, und es war schön, auf einmal in so vielen Gegenden der Welt seine Verwandtschaft zu haben. Man konnte unzählige Originale nachbilden, das gab auch dem Nachahmer einen originellen Ausdruck und zuletzt die Gabe, mit dem, was man dem Nachbarn im Wirtshaus, dem Fremden auf der Straße, an Bewegungen und Redewendungen abschaute und ablauschte, allmählich auch den fremden Charakter darzustellen. Die hier auf die Bretter sprangen, hatten in der wienerischen Welt, die so oft die Bedeutung einer Weltbühne gewonnen hatte, eine Vorschule ohne Beispiel genossen, unten quoll das Theater von Besuchern, oben

auf der Szene von Talenten über. Der Prozeß, in dem sich das vollzog, war langsamer und schwieriger, wenn er zum Theater der Dichtung, also den klassischen Aufgaben des Burgtheaters hinstrebte, aber erstaunlich kurz für das wienerische Volkstheater. Für ihre Volksstücke hatten die Dichter und Schreiber schon im 18. Jahrhundert ihre Gestalten geradezu von der Straße her auf die Szene geholt.

Die Wiener Volkstheater waren daher mit Selbstverständlichkeit weltweit, die Zauberreiche auf der Bühne hatten eben keine engeren Grenzen, kein kleineres Szenarium und Personenverzeichnis als die große Heimat, die von Galizien bis zum Karst und von der ungarischen Tiefebene bis Mailand und zu den Palästen von Ragusa reichte. Freilich, was wäre daraus mehr entstanden, als ein einzigartiges Milieu, hätten nicht zwei unsterbliche Wiener in der hohen Dichtung wie im Volksstück zur unvergänglichen Gestalt verdichtet, was sie um sich erlebten: Grillparzer und Raimund. Durch sie erst wurde das, was Österreich war und ist, zum theatralischen Ereignis, auch für heute, und nicht nur in Österreich, sondern überall, wo sich der Vorhang vor einem ihrer Stücke hebt.

Machen wir hier eine Anmerkung zu Grillparzer und seinem Platz im Kreis der klassischen Dichter. Eine letzte Spanne trennt immer noch die geistige Vision und die erlebte Anschauung. Der Philipp und Don Carlos Schillers, seine Maria Stuart mögen im geistigen und theatralischen Sinn vollkommen sein, dennoch haben sie eine andere Dichtigkeit des menschlichen Beispiels als etwa Grillparzers Bancban, seine Libussa, sein König Alphons, sein König Ottokar. Daß Grillparzer die Böhmen und Ungarn, ja auch die Spanier täglich vor sich hatte und beobachtete, das Fluidum, nicht so sehr der politischen Vorgänge, die er mit ihnen darstellte, sondern die erlebte Existenz aller dieser Völker und ihres Wesens, gibt den Grillparzerschen Figuren eine Unmittelbarkeit, deren Wert wir erst heute, von Film und Fernsehen zu einer neuen Realistik erzogen, richtig einschätzen. Raimund wiederum gewann aus der sinnlichen Fülle seiner Umwelt die Kraft, seinen poetischen Gedanken unmittelbare Gestalt, eben theatralische Figur zu geben, die von keinem anderen Dichter je erreicht wurde. Wenn die Jugend leibhaftig auf die Bühne tritt, um von Fortunat Wurzel Abschied zu nehmen, so läuft es, obgleich er doch nie vergißt, daß er mitten in einem naiven Zaubermärchen sitzt, auch dem Zuschauer von heute kalt über den Rücken. Nicht anders, als wenn auf der Bühne ein Begriffsbild zum Theatervorgang und die Phantasie vor unseren Augen gefesselt wird, oder wenn Rappelkopf seinem eigenen menschenfeindlichen Ich als einem vorgespiegelten Doppelgänger gegenübertritt. Dann wird nicht nur in einem wirklich zauberhaften Prozeß die poetische Idee zur szenischen Wirklichkeit, nein, beide sind jetzt so miteinander verwachsen, daß die Idee nie mehr ihre Gestalt verliert und in jeder Figur eine Idee verharrt.

Dazu tritt ein weiteres. Wenn sich auf der Bühne Charaktere und Typen aus einem großen Raum der geschichtlichen Wirklichkeit zusammenfinden, also von weither auf die Szene kommen, bringen sie in jedem, auch geistigen

Sinn, Weite mit sich. Das hat seither jede große österreichische Dichtung bestimmt, den gelassenen, festen und doch schonenden Griff nach den Gestalten ihrer Phantasie, der keine Einseitigkeit zuläßt.

Hart im Raume stoßen sich die Dinge. Aber im großen Raume lassen sie sich doch früher ordnen. Wenn im Wesen Verschiedenes geschont und geachtet nebeneinandersteht, dann wird schon aus geistiger Redlichkeit auch der Dichter, der diese seine nächste Welt nachbildet, das Verschiedene einander anpassen. Das heißt, daß er jeder seiner Gestalten gleich gerecht werden muß. Daraus entsteht jene, auch den Zuhörer befreiende poetische Gerechtigkeit, die vor allem bei Grillparzer zu fühlen ist. So unerschrocken er in die Tiefe dringt, so offen er den Abgrund zeigt — es ist immer noch hinter der geschilderten Welt eine andere gegenwärtig, auch wenn sie vorerst nur zu ahnen ist. Immer ist die ganze Schöpfung in seinem Werk, freilich — oft nur in dem Doppelsinn seiner Worte und Bilder.

Die ganze Welt! In diesen Tagen erst hat der Leiter unserer psychiatrischen Klinik, der berühmte Professor Hans Hoff, also ein Mann, der es wirklich wissen muß, die seelische Situation unserer Zeit in einem Satz zusammengefaßt, der über den Schreibtischen auch aller Theaterdirektoren, Filmregisseure und Verlagsdirektoren hängen sollte. Das geistige Leben der Menschen von heute, erklärte er, nährt sich im Durchschnitt nur aus einem Drittel ihrer Seelenkräfte. Das heißt, die Menschen unserer Zeit werden nur dann freier, größer, also wirklich menschlich leben, wenn es ihnen gelingt, auch die zwei anderen Drittel ihrer Seelenkraft aufzuwecken, den verdrängten, vom Leben und Leid verschütteten Teil ihres Wesens. Die Aufweckung des größeren Menschen aus der verkümmerten Existenz unserer Zeit ist die eigentliche Befreiungstat auch unserer Gegenwart. Wir haben den Schlüssel zu den Türen aus unserer Enge in der Hand und wissen es nicht. Ich glaube nun, daß gerade die Theater der richtige Schauplatz für diesen erregenden Kampf um die Erweckung des Drittelmenschen zum ganzen Menschen ist. Ich sage bewußt: Theater! Auch dort, wo der Film oder das Fernsehen das Ihre dazutun wollen, vermögen sie ja nichts, ohne die Kraft der Menschengestaltung, die sich auf dem Theater gebildet hat.

Ich glaube, daß viele unter Ihnen das vom Theater erwarten und fordern. Aber jetzt werden die Leser wohl schon ungeduldig fragen, warum unsere Erwägungen sich noch immer nicht, wie sie wohl mit Recht erwarten, mit dem Burgtheater beschäftigen?

Nun, wir sprechen schon geraume Zeit vom Burgtheater, jedenfalls solange wir den Ursprung des Theaters aus der österreichischen Perspektive deuteten. Des Burgtheaters wegen habe ich meine Analyse Grillparzers und Raimunds angestellt — denn die Pflege, Erhaltung und Durchleuchtung des gesamten Werkes von Grillparzer und Raimund ist seine erste Aufgabe in der Gegenwart und der nächsten Zukunft. Wir müssen genau so, wie es das Stratfordtheater oder das Old-Vic-Theater mit Shakespeare oder die Comédie Française mit Molière, Racine oder Marivaux halten, Grillparzer und Raimund in jener

Vollkommenheit darstellen können, an der sich alle anderen Theater der Welt das Maß nehmen, nicht aus Überlegungen der Theaterwissenschaft, sondern weil sie durch den Augenschein überzeugt werden, daß wir das Recht haben, ihn zu geben.

Weil die Dichtungen Grillparzers zu seiner Zeit Zukunftsdichtungen waren, also für uns durchaus modern sind, vermögen sie den Regisseur und die Schauspieler auch zu einem besonderen Stil des klassischen Spielplans überhaupt zu führen. Dort, wo Klang und Schwung der Schillerschen Verse den Schauspieler so leicht mit sich nehmen, daß er sich, von ihrem Flug zur Höhe gerissen, unversehens dem Pathos hingibt, ist der Vers Grillparzers schwerer, dunkler, doppelsinnig, also nur mit der höchsten Sammlung und geistigen Kraft richtig wiederzugeben. Nur ein moderner, intensiver Schauspieler, also ein im besten Sinn interessanter Darsteller kann einen Ottokar und Zawisch, Alphons und Zanga als das spielen, was er bedeutet. Ich halte ebenso die Medea, die Erny, die Rahel, ja selbst die Sappho oder Berta Borutin Grillparzers für wichtige Prüfsteine, um die Kraft einer modernen Darstellerin auszumessen. Besteht eine bei Grillparzer, wird sie auch im Stück der Gegenwart das Publikum tief berühren.

Bei Raimund ist manche Besonderheit seiner Stücke gewiß an die Zeit gebunden, in der die Märchenreiche der Wiener Bühnen so vielgestaltig waren, wie das große Österreich selbst. Dafür macht es heute nichts mehr aus, daß auch die Unwirklichkeit mancher Szenen schärfer an den Tag tritt. Eine gegenteilige Bewegung des Zeitgefühls hebt diesen Eindruck auf. Wir haben die Fragwürdigkeit alles dessen kennengelernt, was man uns als unerschütterliche Wirklichkeit vorhielt. Die Inflationen, die Kriege, zuletzt die Atombomben, wirkten im Grunde wie Zauberstücke der Weltgeschichte. Mit einem Donnerschlag zerfielen die Paläste und stürzten die Throne. Der Arme wurde in neue Sicherheit gehoben, der Reiche verlor seine Macht, und was uns das Hobellied Valentins sagt: „Da ist der allerärmste Mann dem andern viel zu reich — das Schicksal setzt den Hobel an und hobelt alle gleich", das ist in seiner erleuchteten Einfalt jene Wahrheit, die in den Jahren nach der letzten Weltzerstörung eigentlich alle Staatsmänner der Welt hätten einander zuflüstern müssen, wenn man sie gefragt hätte, was sie als die letzte Welterkenntnis in ihrer Heimat erkannt hätten. Auch bei den Siegern herrscht heute die Empfindung, alles, auch das Glück der Politik, habe einen doppelten Boden.

Gerade aus dieser untergründigen Erkenntnis der Heutigen vom dunklen Zauberspiel des Lebens, das unversehens alles ins Gegenteil verkehren kann, wächst ein neues Verständnis für Raimund, der immer wieder seinen Hörern von der Bühne zuruft: gebt acht, wir sind noch nicht am Ende, das Leben ist merkwürdiger, als du glaubst. Valentin, der plötzlich an die Rampe tritt, in den schwierigen und doch so fruchtbaren Raum zwischen Bühne und Publikum, dieser Valentin erreicht, indem er ans Herz faßt und die Tränen steigen läßt, dasselbe wie sein schärferer, auch in die alltäglichste Wirklichkeit greifender Geniebruder Nestroy. Mögen wir heute auch den Einfall und den Aufbau der

Nestroy'schen Stücke besser würdigen als die Kritik ihrer Zeitgenossen, ihre stärkste Wirkung kommt immer noch aus den lockeren Szenen jenes Schauspielers, der als Nachfolger des Dichters in der Nestroy-Rolle jedes Stückes das Publikum unmittelbar anspricht, so daß jeder meint, ihn ginge es an. „Ich bin du", sagt der Schauspieler mit jedem Satz, mit dem er den Besucher, den er anredet, in sein Spiel hineinzieht. Ist es aber einmal so weit, dann zerteilt der Wortwitz Nestroys neu ins Schwarze der Tagesnot treffend, auch wieder den Nebel, der düster über dem Leben so vieler liegt. „Mach dir nichts draus", hört sich der Zuschauer angesprochen, „nirgends wachsen die Bäume, auch die des Unrechts, in den Himmel. Was auch zerstört wird und auf der Welt zerfällt, der Mensch bleibt übrig! Damit aber ist vom Theater weg der letzte Schritt getan, verwandt jenem ersten, mit dem der Mensch aus der Enge seines Daseins heraus drängt, um sich selbst auf dem Theater zu finden und das, was ihm von seinem Selbst verlorengegangen ist, wieder für seine Seele zu retten.

Merken wir die Marksteine dieses Weges an: der Dichtung, der Schauspieler, des ganzen Theaters. Erst führt er in die Tiefe, auch in die erschreckende, um zur Wahrheit zu gelangen. Von der Wahrheit, die alles erleuchtet, sieht man neu in die Welt. Das gibt Weite; in solcher Weite vermag der Geist erst zu ordnen, was er gefunden hat. In der Ordnung erst kann jeder aufrecht stehen, durch sie hat er seine Würde, die keiner zu zerstören vermag. Von der Würde aber kommt er zur Freiheit und von der Freiheit zur Menschlichkeit.

Darum geht es also: um die Sehnsucht, die den Menschen zum Aufbruch aus dem eigenen Beharren treibt, um die Tiefe, die er dabei in seiner Seele gewinnt, um die Wahrheit des Erkennens, um die Weite des Urteils, um die Ordnung des Ausdrucks, um die Würde der Person und die auf Weite, Ordnung und Würde gegründete Freiheit, in der erst sich die Menschlichkeit ganz entfalten kann. Ich glaube, Sehnsucht, Tiefe, Wahrheit, Weite, Ordnung, Würde, innere Freiheit, das sind die sieben Kardinalstugenden des Theaters.

Sie lassen sich alle sieben aus jedem Werk Grillparzers entwickeln, die meisten aus Raimund, einige aus Nestroy, der antithetisch, indem er die falsche Tugend verlacht, und die vorgetäuschte Freiheit verhöhnt, die Menschlichkeit als letztes Ziel emporhebt. Ich weiß, dieser Versuch, Grillparzer, Raimund und Nestroy so nicht nur an ihrem Platz der Vergangenheit zu achten, nein, auch als geistige Zeitgenossen zu erkennen und zu spielen, kann leicht als überspitzte Deutung abgelehnt werden. Wir haben aber ein überraschendes Argument dafür gerade im letzten Jahrzehnt gewonnen. Der amerikanische Dichter Thorton Wilder, dem jeder Theaterhistoriker sagen konnte, daß seine „Kleine Stadt" auch ein wenig einem Theatertrick unserer österreichischen Volksstücke den Erfolg verdankt, daß nämlich ein Darsteller sich plötzlich von seinen Mitspielern abkehrt, und an die Rampe, in den Zwischenraum zwischen der Bühne und der Wirklichkeit tritt, um sich von dort aus seiner Zuschauer zu versichern, dieser Thorton Wilder hat Nestroy's „Einen Jux will er sich machen" zu einem Stück „The Matchmaker" umgestaltet, und es während der Berliner Festwochen seinem deutschen Publikum gezeigt. Er hätte es nicht getan, wäre

er nicht überzeugt gewesen, daß Nestroy eben zugleich theaterhistorisch und zeitgemäß ist, genau so wie wir es verstehen und begründen. Auch Anouill's Medea hat keine äußerliche, sondern eine viel wichtigere untergründige Verwandtschaft mit der Medea Grillparzers und der Griechen und noch mit dem Traumspiel „Gamino reale" Tennessee Williams läßt sich mancher Gedanke aus „Traum ein Leben" abwandeln. Auch in den unzähligen neuen amerikanischen und französischen Komödien, in denen ein Geist, eine Nixe, eine Elfe, eine Göttin in unsere Welt tritt, läßt sich etwas in dem Glanz der Raimund'schen Zaubermärchen finden, oft ohne daß die Dichter Raimund recht kannten.

So führen aus der Mitte unserer theatralischen Aufgabe die Wege nach allen Richtungen: von Grillparzer zur Pflege Goethes, Schillers, zu den großen Griechen und Spaniern, zu Kleist, Büchner und Grabbe, zum volkstümlichen Raimund und über alle zu den Stücken der letzten Gegenwart. Es ist eben keine schlechte Regel, an die Schauspieler wie an die modernen Autoren neben Grillparzerscher Tiefendeutung, Raimundsche Anschaulichkeit und die scharfe Direktheit Nestroyschen Witzes als Maß zu legen, mit dem Mut zum Neuen, Eigenen auch dort, wo es den Zeitgenossen erschreckt. Denn auch darin, in streitbar-problematischen Verhältnissen zwischen Dichter und Publikum, sind unsere Vorbilder sehr modern gewesen.

Auch der Begriff der theatralischen Tradition muß so in seiner Beziehung zur Gegenwart erkannt werden.

In einem der schönsten Stücke von Anton Wildgans, „Liebe", gibt es eine merkwürdige Szene zwischen der von ihrem Gatten verlassenen Frau und einem unerwarteten Besuch, dem Geiger Vitus Werdegast, der aus Australien eben nach Europa zurückgekehrt ist. Werdegast erklärt, daß er lieber sterben, als wieder nach Australien zurückkehren werde. Den Satz, mit dem er das begründet, habe ich, seit ich ihn das erstemal hörte, im Gedächtnis behalten: „Australien ist doch ein Land ohne Musik in der Luft", erklärt er etwa. Dort ist in der Vergangenheit nie komponiert und musiziert worden, dem musikalischen Ohr ist dieser Erdteil leer. Man kann Australien daraus keinen Vorwurf machen, aber sich auf etwas Wichtiges besinnen: gewiß, ein Kunstwerk kann nur von Lebenden gestaltet werden, aber es braucht für seine Wirkung eine geheime Gemeinschaft mit den Toten. Nichts, das über die Zeiten dauern soll, kann die Träume der Gestrigen entbehren, die über den Gräbern schweben. Freilich, dazu muß jede Generation noch eine wichtige Entscheidung treffen, an einer Art Scheideweg, zu dem der einzelne wie die Völker gelangen, wenn sie aus dem Gestern ins Morgen gehen. Sie kommen mit einer Bürde Vergangenheit auf dem Rücken; erliegen sie dem Ruf von Gestern, der sich aus ihr hören läßt und bleiben stehen oder kehren zurück, dann ist fortan das Haus, in dem sie leben, ein Museum, was sie singen ist nur ein Echo und was sie aussprechen, nur eine Wiederholung. Wen aber die Sehnsucht nach Morgen gerade aus dem gelebten Leben anruft, es fortzusetzen, dem ist die Vergangenheit nicht ein abgestorbenes, sondern nur ein bewahrtes Leben, dann drängt ihn gerade das unerfüllte suchende Gestern, das er auf dem Rücken trägt, nach

vorne. Sein Haus ist ihm weiterhin nur ein Fundament, auf dem er weiter baut.

Welches sonderbare Bild bietet also unsere Zeit: der Mensch leidet an nichts so sehr als an den Fesseln, mit denen er sich selbst gebunden hat. Nun führt aber aus jeder Dunkelheit und Unfreiheit nur eben jener innere Fortschritt, jene moralische Revolution, jener geistige Umsturz heraus, der den großen „Zeitstücken" der Vergangenheit, weil ihn ihre Helden als Beispiel vorlebten, ihre Bedeutung gegeben hat. Wer heute auf dieselbe Art das „Revolutionspotentiale" der Zuschauer erweckt, wird mit dem gleichen Jubel begrüßt werden wie Schiller, als er seine Räuber in das Nationaltheater von Mannheim brachte, jenes über alle Zeiten ragende Drama, auf dessen erster Seite „in tyrannos" stand. Revolutionär ist heute, wer die Menschen endlich wieder zur Bejahung der Welt und der Aufgabe des Menschen in ihr hinreißt, jenes Menschen, den wir meist nur mit einem Teil seines Wesens, dem schwächsten, auf der Bühne sehen. Zeigen wir ihnen endlich wieder den ganzen, lassen wir uns nicht von jenen Millionen überflügeln, die, was sie auch erlebt haben, während wir in den Stücken grübeln und klagen, in der Wirklichkeit schon wieder eine große neue Welt — und wir in Wien zum Beispiel unser Burgtheater — aufgebaut haben.

Wenn es mit rechten Dingen zugeht, das heißt, wenn wir das Richtige tun, wird also das Burgtheater aus seinem voll begriffenen Wesen, eben weil seine Vergangenheit nicht zu Ende gelebtes, nur bewahrtes, also weiterdrängendes Leben ist, auch eines der gegenwärtigsten Theater unserer Zeit sein. Auch mit aller seiner Tradition. Nein, man kann nie mehr genau so spielen wie gestern, aber es gibt, um nur ein einziges Beispiel herauszuheben, kaum eine so moderne These, wie den Grundsatz des alten Burgtheaters, dem Schauspieler gerade durch das Nebeneinander seiner Verwendung im klassischen und modernen Spielplan die Elastizität und Spannweite seiner Talente bewußt zu machen und zu erhalten. Es macht auch den Geist der Zuschauer leicht und frei, wenn sie denselben großen Schauspieler heute als König Lear und morgen als den père noble in einer Konversationskomödie finden und Carlos und Mortimer als die Helden eines modernen Problemstückes oder einer leichten Liebeskomödie. Daß er so die letzten Grenzen für die Kunst der Nachbildung mit dem Schauspieler abschreitet, macht dem Zuschauer auch das eigene Leben größer. Freie und Weite der Seele aber sind auch die wichtigen allgemeinen Eigenschaften, die unsere Schauspieler auszeichnen sollen, damit sie die freien und weiten Stücke, die wir überall suchen, richtig spielen. Wir werden kein starres Programm haben, aber in unserem modernen Spielplan der Einsicht zustreben, daß es eigentlich großartig ist, in dieser Zeit zu leben, in der sich so viel gelöst hat, so viel gestürzt ist und so viel gewandelt wurde, in der aber doch, trotz aller Not und Zerstörung ohne Beispiel, immer wieder das Unzerstörbare, neu Erweckte vor uns steht. Was auch geschieht und uns ängstigt, das, was uns verbindet, wächst, das, was uns trennte, zerfällt. Wir wissen deutlicher als alle vor uns, was vergänglich war im Leben der Zeit und des Theaters und wir erkennen besser als je, was unsterblich ist — in der Welt und auf der Bühne.

Ich möchte mit einem kurzen Zitat aus meinem Schauspiel „Habsburger Legende" schließen, das den Wienern in einer Vorstellung des Burgtheaters bekannt wurde, mit ein paar Sätzen jener Szene, die von Raoul Aslan und Willi Thaler gespielt wurde; aus der großen Auseinandersetzung zwischen dem Erzherzog Johann Salvator, dem späteren Johann Orth, und dem alten Hofrat Dürrmoser, der Grillparzer so ähnlich sieht.

„Wird Österreich leben?" fragt der Erzherzog.

„Ja, ja", antwortet der alte Hofrat rasch, „Sie müssen nur ein Wort richtig verstehen. Was, meinen Sie, heißt unsterblich?"

„Ewig leben."

„So schaut's von außen aus. Aber innen ist der Sinn viel schöner: Nie sterben, heißt das."

„Das ist doch dasselbe!"

„O nein! Wenn wir sagen, etwas lebt, dann wollen wir es doch gleich anpacken können! Ja! Wirklich muß es sein, etwas, das man eben greifen kann . . ."

„Dürfte so sein, seit die Welt steht."

„Denken wir aber, etwas kann nie sterben, dann merken wir — es ist mehr! Es hat alles, was um uns lebt, nur an — wie ein Gewand. Ist das Gewand hin — na, das ist traurig. Aber es ist ja noch etwas dahinter!"

Jetzt versteht der Erzherzog den andern sogleich: „Die Liebe ist so etwas, das Unglück, nicht wahr?"

„Ja! Jetzt haben wir es! Und nun sagen Sie ruhig — Österreich dazu."

Viele von uns haben es noch erlebt, wie das alte Österreich, die Welt erschütternd, zerfallen ist. Aber dann war für uns doch nur ein Gewand, wenn auch ein unvergleichliches, zerstört! Und das, was „dahinter war", lebte weiter in uns. Im Haus am Franzensring, im Burgtheater, merkten wir es zuerst. Auch wenn sich das ganze Leben von oben bis unten geändert hatte: das Burgtheater blieb unzerstört ein Mittelpunkt unserer inneren Existenz. Dann haben wir, 36 Jahre später, es erlebt, wie das Burgtheater in Flammen aufging, und wie es dann doch im Ronacher, in einem Gebäude, das früher einem Varieté diente, nichts von seiner bildenden Kraft verloren hatte. Welche Lebenskraft von Gestern in die Zukunft hinein wird es erst in dem neuen Haus entfalten, in dem sich, ein sprechendes Sinnbild, Stein und Mörtel des alten Hauses, unlöslich und untrennbar mit dem Aufbau und Zubau von heute verbinden. In dem Haus, das in Wien steht, aber ganz Österreich gehört und für alle deutschen Theater lebt.

Wiederholen wir noch einmal die Aufzählung des alten Hofrats Dürrmoser: was denn in Wahrheit unsterblich sei, nämlich etwas, das nie sterben kann. Die Liebe, der Geist, sagt er, sei so etwas, auch Österreich. Und — wollen wir heute abwandeln, nun, setzen Sie ruhig noch: das Burgtheater hinzu. Es kann und wird nicht sterben. Aber das ist zu wenig. An uns ist's zu sorgen, daß es auch richtig, das heißt, nicht im Schatten, sondern im Licht dieser Unsterblichkeit lebt.

Zur Theatergeschichte Europas:

DIE ANGLEICHUNG DER TRAGISCHEN UND KOMISCHEN THEATERMASKEN IN DER SPÄTRÖMISCHEN ZEIT

Von Gisela Krien (Berlin)

Im 5. Jahrhundert v. Chr. — also während der Blütezeit der griechischen Tragödie und der alten attischen Komödie — bestand eine durchaus saubere Trennung in Form und Ausdruck zwischen den Masken beider Dramengattungen. Doch bereits im Laufe des folgenden Jahrhunderts können die ersten Annäherungen beobachtet werden. Vor wenigen Jahren wies Webster in seinem Aufsatz „Masks on Gnathia Vases"[1]) nach, daß die Mittlere Komödie bzw. die Phlyakenposse (in Unteritalien und Sizilien) in ihrem Maskenbestand über eine große Zahl schön gestalteter, kaum oder gar nicht verzerrter Masken verfügte, die sich ganz wesentlich von den üblichen komischen Groteskmasken unterscheiden. Zwar besitzen wir für das 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. nur eine verschwindend kleine Zahl von Nachbildungen tragischer Masken[2]), doch überraschen diese wenigen Beispiele durch ihre große Ähnlichkeit mit den realistisch anmutenden, aber ganz sicher komischen Masken auf den von Webster zusammengestellten und zum Teil abgebildeten Gnathiavasen. Diese Beobachtung findet eine Erklärung in dem Überhandnehmen der Tragödientravestien, die von den Phlyaken am intensivsten gepflegt wurden. Die neuen „Komödien"-Inhalte — Tragödien des Euripides wurden vorzugsweise parodiert — verlangten eine angemessenere und verfeinertere Maskengestaltung. Daher mögen sich die Anleihen über die tragischen Stoffe und Motive hinaus auch auf die Tragödienmasken erstreckt haben. In der nachfolgenden Entwicklungsepoche, die gegen Ausgang des 4. Jahrhunderts v. Chr. einsetzte und während der die mittlere durch die neuere attische Komödie abgelöst wurde, fand die endgültige Typi-

---

[1]) Journal of Hellenic Studies 71/1951, S. 222 ff., Taf. XLV, Fig. 1—5.

[2]) Früheste tragische Maskendarstellungen: Weibliche Maske auf Fragment einer Oinochoe, Athen, Nat.-Mus. Herk.: Athen, Z.: zirka 470 v. Chr., H.: 0,065 m. Lit.: Talcott, Kourimos Parthenos in: Hesperia VIII/1939, S. 267 ff., Fig. 1 + 2. — Satyrspielvase, Neapel, Nat.-Mus. Nr. 2258. Herk.: Ruvo, Z.: um 400 v. Chr. oder etwas früher. Lit.: Bieber, The History of Greek and Roman Theater, Princeton 1939, S. 15, 35, Fig. 20. — Weibliche Tragödienmasken auf Kraterfragment, Privatbesitz Curtius. Herk.: Tarent, Z.: um 400 v. Chr. Lit.: Bulle, Corolla Curtius, Stuttgart 1937, S. 151 ff., Taf. 54—56. — Silen mit Dionysoskind und weiblicher Maske, Athen. Lit.: Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum, Berlin/Leipzig 1920, S. 99, Nr. 37, Abb. 101/102. — Tragödienmaske aus Terrakotta. Herk.: Rosarno, Z.: Ende des 5., Anf. des 4. Jahrhunderts v. Chr. Lit.: Orsi, Notizie degli scavi XIV/1917, S. 54, Fig. 29, 7.

sierung des Maskenbestandes statt. Die Tragödie, die um diese Zeit bereits viel von ihrer einstigen Bedeutung eingebüßt hatte, folgte der gleichen Entwicklung. Die Masken der hellenistischen Komödie und die ihrer römischen Kopisten und Epigonen zerfallen in zwei auffällig unterschiedliche Gruppen, wie es sich in der mittleren Komödie bereits angekündigt hatte: Zur einen Gruppe gehören die grotesken (ursprünglicheren) Greisen-, Greisinnen- und Sklavenmasken, zur anderen die „realistischen", überwiegend schöngesichtigen Jünglings-, Frauen- und Hetärenmasken, deren Vorbilder wir sicher unter den Tagödienmasken der Euripideischen Zeit finden würden, wenn uns genügend Beispiele aus dieser Epoche erhalten wären.

Dieser relativ frühe Angleichungsprozeß einzelner Komödienmasken an solche der Tragödie ist allein vom Wandel des Inhaltlichen her und daher als eine innere Notwendigkeit zu verstehen. Andere Ursachen sind dagegen für die formale wie mimische Assimilation der römischen Tragödien- und Komödienmasken, die etwa im 1. bis 2. nachchristlichen Jahrhundert begann und sich bis zum Ausgang der Antike fortlaufend steigerte, zu finden.

Die Theatermaskengestaltung hat ständig in einer gewissen — wenn auch labilen — Abhängigkeit vom jeweils herrschenden Kunststil gestanden. In den nachchristlichen Jahrhunderten nahm die im Hellenismus aufgekommene expressive und pathetische Übersteigerung der Form- und Ausdruckswerte immer mehr überhand; hinzu gesellte sich noch der typisch römische Hang zum Dekorativen, zur Stilisierung, aber auch zum Symbolisieren. Dieser allgemeinen Stilentwicklung in der römischen Kunst scheinen auch die Masken beider Dramengattungen — wie uns die Denkmäler aus der späteren Zeit lehren — unterworfen gewesen zu sein.

An drei Marmormasken in Ostia[3]) wie auch an sechs Masken des Herakleitos-Mosaiks in Rom[4]) läßt sich sehr gut eine bisher wenig beachtete Besonderheit der Ausdrucksgestaltung bei römischen Masken der späteren Zeit beobachten.

Beiderseits der durch ein übergestülptes Löwenfell charakterisierten tragischen Heraklesmaske in Ostia befinden sich noch zwei weitere Masken ähnlichen Ausdrucks. Alle drei Masken besitzen unwillig gerunzelte Brauen mit zwei kleinen Steilfalten und einer „Kämpferfalte"[5]) über der Nasenwurzel. Die Stirn ist quergefurcht. Die Brauen sind außen kräftig in die Höhe gezogen, so daß aus der Miene aufmerksame Beobachtung spricht. Von der Heraklesmaske unterscheiden sich die beiden äußeren Masken am auffälligsten durch die Frisur und die Beschaffenheit der Mundzone. Die linke Maske ist ganz sicher

---

[3]) Drei Marmormasken im Theater in Ostia. Lit.: Calza, Ostia, Milano/Roma 1928, S. 108, Fig. 5. Bieber, History, S. 409, Fig. 538 und 539.

[4]) Herakleitos-Mosaik in Rom, Lateran-Museum. Lit.: Simon, Comicae Tabellae, S. 80, Anm. 64, und S. 110. Bieber, History, S. 409, Fig. 542. Photo: Arch. Fot Gall. Mus. Vat., N. IV—5—13.

[5]) Mit „Kämpferfalte" wird in der Ausdruckspsychologie die kleine Querfalte bezeichnet, die beim starken Brauenrunzeln unmittelbar über der Nasenwurzel entsteht.

unbärtig, d. h. die Mundöffnung hat die Form des Sklavenmundes, wie er uns von der neuen Komödie her bekannt ist. Nicht so umfangreich, aber ähnlich ist der Mund des rechten Beispiels gestaltet, doch scheinen sich am unteren Rand noch abgebrochene Reste eines aus etwa vier gedrehten Locken bestehenden Bartes zu befinden. Auch wenn dieser Bart nicht sehr üppig gewesen sein mag, so erinnert er doch lebhaft in Verbindung mit der ganzen Art der Mundöffnung an den vollbärtigen Greisentyp der Nea.

Während Simon[6]) die beiden fraglichen Masken als Episeistoi Duloi (= langlockige Diener) der neuen Komödie zuschreibt, bezeichnet Bieber[7]) die Maske mit dem abgebrochenen Bart als die eines tragischen Helden; die bartlose erwähnt sie nicht. — Zweifellos scheint die ungewöhnlich hohe Frisur der beiden zwitterhaften Masken mehr Verwandtschaft mit der Haarrollentracht (Stephane oder Speira)[8]) der neuen Komödie aufzuweisen als mit der typischen Onkosform der Tragödie. Daß der Künstler sehr wohl einen Onkos zu bilden verstand, hat er an der tragischen Heraklesmaske bewiesen. Seitlich lang herabwallende Haare — wie bei den beiden Außenmasken — können wir an vielen komischen Maskentypen beobachten, sowohl bei Greisen wie auch bei Jünglingen und Sklaven. Pollux bezeichnet sie als Episeistoi (= Langlockige).

Die letzten Zweifel an dem komischen Charakter der beiden Marmormasken in Ostia müssen aber schwinden, wenn wir sie mit den Beispielen auf dem Herakleitos-Mosaik (s. Anm. 4) vergleichen. Betrachten wir die sechs Mosaikmasken nur auf ihre Mimik hin, so werden wir zunächst keine wesentlichen Unterschiede feststellen. Zwei der Masken — die erste und dritte von links — zeigen besorgte, furchtsame Mienen, die auf den Zustand grenzenloser Verzweiflung schließen lassen. Die übrigen Masken scheinen, obwohl auch aus ihren Zügen Angst spricht, zu willensbetonteren Charakteren zu gehören. Die erste Maske rechts fällt aus dem Rahmen, denn sie besitzt den Sklavenmund der neuen Komödie. Trotz der ungewöhnlichen, fast an einen Onkos gemahnenden Frisur des Sklaven wird man kaum daran zweifeln, daß er in das Maskenrepertoire der Komödie gehört.

Ganz offensichtlich hat der Künstler des Mosaiks jeweils drei Masken zu einer Gruppe zusammengefaßt, so daß immer eine von ihnen — erhöht durch eine Basis — in der Mitte liegt und ihr sich links und rechts zwei auf dem Boden ruhende Masken in Dreiviertelansicht zukehren. Zweifellos setzt sich die linke Gruppe aus Vertretern der Tragödie zusammen. In der Mitte befindet sich eine jugendliche Frauenmaske, die ein Tuch über den Kopf gezogen hat und überdies mit Blättern bekränzt ist. Die Masken am Boden unterscheiden sich äußerlich kaum voneinander, doch scheint wenigstens eine von ihnen männlich zu sein. Alle besitzen die gleiche Form des Onkos, dessen Haarsträhnen aus lauter gedrehten Zöpfchen zu bestehen scheinen.

---

[6]) Simon, Comicae Tabellae (Schaubühne, Bd. 25), Emsdetten 1939, S. 80.

[7]) Bieber, History, S. 409, Fig. 539.

[8]) Robert, Die Masken der neueren attischen Komödie, Halle 1911, S. 3 f.

Die rechte Gruppe möchte man nach dem ersten Eindruck — der besorgten Mienen wegen — auch der Tragödie zuweisen, wenn uns die Sklavenmaske nicht stutzig machen würde. Betrachten wir überdies die Frisuren der beiden jugendlichen Masken dieser Gruppe näher, so finden wir bei der linken eine ähnliche Haarbehandlung wie bei dem Sklaven (rechts), nur daß die Frisur im ganzen niedriger gehalten ist. Die weibliche Maske in der Mitte hat hochaufgekämmtes, krauses Haar, das mit Schmucksteinen besetzt und mit Bändern zusammengehalten ist; seitwärts fallen einzelne Strähnen lang herab. Dieser Aufputz begegnet oft bei Hetären der Nea[9]). Der Nachbar zur Linken ist ohne weiteres als langlockiger Jüngling in Pollux' Katalog einzuordnen.

Erinnern wir uns noch einmal an die beiden schwer zu deutenden Marmormasken aus Ostia (s. Anm. 3), so finden wir jetzt die Bestätigung, daß die ungewöhnlich hohe Haartracht offenbar eine Besonderheit der spätantiken Komödienmaske war und beide Beispiele — wie die rechte Gruppe des Herakleitos-Mosaiks (s. Anm. 4) — einwandfrei als komisch anzusehen sind. Was hierbei am meisten überrascht, ist die Feststellung, daß die Maskenbildner der späteren Zeit bezüglich des Ausdrucks so gut wie gar keine Unterscheidungen zwischen tragischen und komischen („grotesken" wie „realistischen") Masken machten: Sie bevorzugten ganz allgemein eine unnatürliche Pathetik für die Mimik, wie wir sie uns im Rahmen der leichten, springlebendigen Komödie kaum vorstellen können. Diesem Musterbeispiel der extremsten Auswüchse der Stilisierung und Typisierung, die seit der Geburt der neuen Komödie immer verheerender um sich griff, können wir noch eine Reihe anderer an die Seite stellen.

Eine fast grotesk anmutende Mosaikmaske im Thermenmuseum in Rom (Abb. 2)[10]) zeigt in Frisur und Ausdruck deutliche Verwandtschaft mit der Marmorbüste eines maskierten Schauspielers im Vatikan. Museum[11]) (Abb. 1), den Bieber[12]) für einen Vertreter der Tragödie hält. Die Mosaikmaske wird von Simon[13]) als Kolax (einer der drei Parasiten in der Nea) gedeutet, während meiner Ansicht nach beide Beispiele dem Ulos-Neaniskos-Typ (kraushaariger Jüngling der Nea) am nächsten stehen. Zwar wirkt die Mosaikmaske in den Einzelheiten grotesker und fast noch furchterregender als die Marmormaske, aber im Gesamtausdruck stimmen beide Beispiele überein[14]). Die Brauen erinnern an die der meisten Sklavenmasken: Sie sind über der plumpen Nase ge-

---

[9]) Pollux, Onomastikon IV. — Diachrysos Hetaira (5. Hetäre).

[10]) Komische Jünglingsmaske vom Mosaik aus Tusculum, Rom, Thermenmus, Nr. 1238. Lit.: Paribeni, Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano, Roma 1928, S. 300, Nr. 1013. Simon, Comicae Tabellae, S. 51 und 53, Taf. II, 2 a. Photo: eigene Aufnahme. (Vgl. auch Bildtafel I.)

[11]) Marmorbüste eines maskierten Schauspielers, Rom, Vatikan. Museum, Gall. Geografica, Nr. 890. Lit.: Bieber, History, S. 409, Fig. 541. Photo: Arch. Fot. Gall. Mus. Vat., N. XXXII—57—37.

[12]) Bieber, History, S. 409, Fig. 541.

[13]) Simon, Comicae Tabellae, S. 51 und 53, Taf. II, 2 a.

[14]) Bieber (s. Anm. 12) bildet die Schauspielerbüste im Vatikan. Mus. in Vorderansicht ab, wodurch der Vergleich mit dem Mosaik-Ulos wesentlich erleichtert wird.

runzelt und im äußeren Teil kräftig hochgezogen. Auf der Stirn befinden sich mehrere Falten und über dem Nasenrücken (gut zu erkennen bei der Mosaikmaske) die „Kämpferfalte". Die Augen sind schreckensweit aufgerissen. Unzufriedenheit und Gereiztheit, bis zur Zornigkeit gesteigert, sind aus den Zügen beider Gesichter abzulesen. — Zwei auch von Robert[15]) als Uloi der Nea bezeichnete Jünglingsmasken auf Marmorreliefs in Rom[16]), die bis ins Detail, wenn auch gemäßigter, die mimischen Erscheinungsformen des vorgenannten Maskenpaares wiederholen, möchte ich zur Rechtfertigung meines Deutungsversuches erwähnen. Im Grunde ist jedoch meine Annahme als genau so hypothetisch zu betrachten wie die der Bieber, aber gerade diese Unsicherheit schon hinsichtlich einer ganz groben Zuweisung — Tragödie oder Komödie — stellt die merkwürdige Neutralisierung in der Maskengestaltung für zwei inhaltlich so unterschiedliche Dramengattungen im Verlaufe der römischen Entwicklung erneut unter Beweis.

Schließlich wäre in diesem Zusammenhang noch eine wohl komische weibliche Kolossalmaske im Thermenmuseum, Rom[17]) (Abb. 3), zu nennen. Die Maske, die gescheiteltes, welliges Haar mit seitlich herabfallenden Korkenzieherlocken besitzt, ist mimisch derart übersteigert und von so schreiender Pathetik, daß der komische Charakter fast völlig verloren geht. Die exaltierten Gesichtszüge erschweren eine befriedigende Deutung. Die Mundwinkel sind leidvoll herabgezogen. Von den Nasenflügeln her verlaufen, schräg abgewinkelt, tiefe Nasolabialfalten, die dem Gesicht einen herben Charakter verleihen. Sie werden durch nicht minder tiefe, bei den inneren Augenwinkeln beginnende Furchen, die im weiten Halbkreis bis zum Kinn herumgreifen, wiederholt. Die erregte Gesamtmiene erhält einen düsteren, abweisenden Charakter durch die im ganzen stark gesenkten Brauen, die unmittelbar oberhalb der Augen verlaufen und diese beschatten [bei einer von Simon[18]) veröffentlichten Abbildung deutlich zu erkennen]. Zwei angesichts der geraden, aber herabgesenkten Brauen völlig unmotivierte Horizontalfalten auf der Stirn (Gegenbewegung!) dienen wohl zur Unterstreichung einer ernsten, sorgenvollen Stimmung. Die Augen sind weit aufgerissen, die Pupillen nach den inneren Augenwinkeln hin verschoben, als ob die Maske schiele. Für den „sanftmütigen und zurückhaltenden Ehefrauentyp" in „bekümmerter Lage", wie Simon[19]) meint, scheint mir die Maske zu wenig gemäßigt. Simon bezeichnet sie als Ule, indem sie den Scheitel negiert.

---

[15]) Robert, Masken, S. 7 f., Fig. 14 und 15.

[16]) a) Marmorrelief mit Masken, Rom, Vat. Mus. (Mus. Chiaramonti, Nr. 106) (Taf. 17/a). Herk.: angebl. aus Ostia, H.: 0,375 m, Br.: 0,46 m. Lit.: Bieber, History, S. 187, Fig. 258. — b) Marmorrelief mit Masken, Rom, Vat. Mus. (Gab. delle Maschere, Nr. 440) (Taf. 172/b). H.: 0,17 m, Br.: 0,30 m. Lit.: Simon, Comicae Tabellae, S. 51, Anm. 31, S. 53, 98, Anm. 1.

[17]) Weibliche Kolossalmaske, Rom, Thermenmuseum (Chiostro Michelangelo). Lit.: Simon, Comicae Tabellae, S. 107, Anm. 28, Taf. XII, 1. Photo: eigene Aufnahme.

[18]) Simon, Comicae Tabellae, Taf. XII, 1.

[19]) Simon, Comicae Tabellae, S. 108.

Sie ähnelt eher einer älteren Hetäre der neuen Komödie, wenn es sich nicht gar — auf Grund der pathetischen Miene — um eine stilisierte tragische Heroinenmaske handelt. — Auch diese Maske bestätigt uns, wie stark in der späteren römischen Epoche durch weitgehende Ausdrucksangleichung die ehemaligen strengen Grenzen zwischen Tragödien- und Komödienmasken ins Wanken geraten sind. Würde uns nicht in den meisten Fällen die Haartracht einen Fingerzeig geben, stünden wir noch viel öfter vor einem Rätsel. In diesem Fall besitzt die Maske eine langlockige Frisur, während wir für tragische Masken in römischer Zeit wohl den Onkos als ziemlich verbindlich betrachten können.

Was für eine große Bedeutung gerade der Frisur auf der römischen Bühne beigemessen wurde, erfahren wir durch den Maskenkatalog des Pollux, dem zwar ein alexandrinisches Vorbild zugrunde liegt, der aber doch erst im 2. Jahrhundert n. Chr. niedergeschrieben wurde. Pollux erwähnt bei den achtundzwanzig von ihm aufgeführten Tragödienmasken fast ausnahmslos — nämlich bei sechsundzwanzig — die Haartracht; auch bei den Komödienmasken erfahren wir sie immerhin bei dreißig von insgesamt vierundvierzig Masken. Das ist ein sehr hoher Prozentsatz, wenn wir an Pollux' Einsilbigkeit und systemlose Unvollständigkeit bezüglich anderer, uns wesentlicher anmutenden Kriterien denken. Offenbar hängt diese Erscheinung mit der Entwicklungsgeschichte des römischen Theaters zusammen. In Rom wurde anfänglich ohne Maske gespielt. Erst im 1. vorchristlichen Jahrhundert soll sie durch Roscius eingeführt worden sein[20]). Zum Kostüm gehörten jedoch unterschiedlich gestaltete Perücken und falsche Bärte (für Greisendarsteller). Daher mögen diese „Requisiten" auch dann noch, als sich die griechische Maskentradition auf der römischen Bühne schon durchgesetzt hatte und weit über die Epoche des Pollux hinaus, von primärer Bedeutung geblieben sein. Die erhaltenen Maskendarstellungen der späteren römischen Zeit beweisen uns, daß man in mimischer und formaler Hinsicht kühn alle Grenzen zu durchbrechen wagte, daß aber beinahe ausschließlich mit ängstlicher Sorgfalt an der jeweils typischen Frisur für bestimmte Komödien- bzw. Tragödienmasken festgehalten wurde. Eine gewisse Stilisierung und Übersteigerung ist natürlich auch hier zu beobachten (s. Anm. 3 u. 4), aber immer noch in deutlicher Anlehnung an das griechische Vorbild. Meistens gibt uns diese ausnahmsweise Traditionsgebundenheit hinsichtlich der Haartracht die einzige Sicherheit, spätrömische Theatermasken richtig zu deuten.

An den bisher genannten Beispielen — vor allem an den relativ späten Herakleitos-Mosaik-Masken — können wir eine Neigung zur übermäßigen Erweiterung der Augenöffnungen beobachten. Unwillkürlich drängt sich uns die Frage auf, weshalb die Künstler der späteren römischen Zeit die Masken vorzugsweise mit dieser unnatürlich anmutenden Eigenart ausstatteten. Erhielten sie doch dadurch einen eher furchterregenden als tragischen oder komischen Ausdruck, wie Bieber[21]) an den Masken im Theater von Ostia und anderen

[20]) Bieber, History, S. 316.
[21]) Bieber, History, S. 409.

verwandten Beispielen nachweist. Um den Blick ungehindert hindurchzulassen, genügen wohl viel kleinere Löcher, wie Beispiele aus hellenistischer Zeit oder moderne volkstümliche Masken bestätigen. Oft ist auch bei den römischen Masken nur die Pupille durchstochen, während das übrige Auge in seinem enormen Umfang markiert ist und so das ganze Gesicht beherrscht. Unserem Schönheitsideal widerspricht diese maßlose Übertreibung ganz entschieden, dennoch müssen wir bei dem römischen Maskenhersteller voraussetzen, daß er gewisse, dem spätantiken Kunstgeschmack entsprechende ästhetische Absichten verfolgte, wenn er seine Masken derart gestaltete. Einen Hinweis geben uns die Porträtbüsten der römischen Kaiser aus der gleichen Zeit. Wer durch italienische Museen wandert, in denen jene Kaiserbüsten geordnet beisammen stehen, sieht sich einer Fülle weitgeöffneter, großer Augenpaare gegenüber, in denen — nach Lange[22]) — die „Gottesähnlichkeit des Herrschers" zum sichtbaren Ausdruck kommt. Lange bemerkt ferner, daß auch Helden und Götter im Altertum durch das große Auge ausgezeichnet wurden, weil dadurch der Eindruck des Überirdischen und Seelenvollen hervorgerufen wurde, während das Menschlich-Allzumenschliche aus dem Blick der kleinen Augen sprach.

Auf die Theatermasken übertragen, würde das bedeuten, daß durch die umfangreichen Augenöffnungen die Rollenträger als ungewöhnliche, heldenhafte, „göttliche" Charaktere symbolisiert wurden, die sich innerlich durch ihr tragisches Schicksal und äußerlich durch das göttergleiche Auge, das sonst nur dem Kaiser und den Unsterblichen zugebilligt wurde, von den gewöhnlichen Menschen unterschieden. Daß in der Komödie das Maskenauge gleichermaßen an Umfang gewann, dürfte darauf zurückzuführen sein, daß die Maske selbst in Rom gewisse Beziehungen zum Kult nicht verloren hatte[23]), somit Attribut des „Theatergottes" selbst war und mit Recht Anspruch auf das für überirdische Wesen Mode gewordene große Auge erheben durfte.

Diese unnatürliche Erweiterung der Augenöffnungen — auch das Sprechloch des Mundes nahm mehr und mehr an Umfang zu — war von verhängnisvoller Bedeutung für die Maskengestaltung und förderte wesentlich den Assimilationsprozeß zwischen tragischen und komischen Masken. Der Raum für die Anbringung individueller Züge und mimischer Eigenarten wurde immer kleiner, während die gähnenden, ausdruckslosen Löcher das gesamte Gesicht beherrschten. Eine unübersehbare Fülle derartiger Masken begegnet uns an Sarkophagen und Sarkophagdeckeln (Akroterien) überwiegend aus dem 3. und 4. nachchristlichen Jahrhundert.

Auf zwei „bessere" Exemplare ihrer Art — Eckmasken eines Sarkophagdeckels im Thermenmuseum in Rom[24]) möchte ich in diesem Zusammenhang ein-

---

[22]) F. Lange, Die Sprache des menschlichen Antlitzes, 4, München 1952, S. 57 und 59.

[23]) Bieber, History, S. 22.

[24]) Zwei Akroterien vom Deckel des Sarkophages mit einer Szene aus der Sage von Phädra und Hippolytos, Rom, Thermenmus., Nr. 112, 444. Herk.: Rom, Via Muzio Attendolo.

gehen. Die unschön verkrampften Gesichter beweisen, wohin sich eine Kombination von übertriebener Pathetik, Stilisierung und dem Hang, die Maskenöffnungen übermäßig zu erweitern in der dekorativen Kunst Roms verirren konnte. Die Masken wirken ganz wie apotropäische Fratzen, und nur die onkosartigen Frisuren erinnern uns, daß wir das eigentliche Urbild dieser dämonisch anmutenden Schädel in der tragischen Theatermaske zu suchen haben. Der erste schaudererregende Eindruck brachte mich auf den Gedanken, ob hier nicht die uralte volkstümlich-kultische Vorstellung von der Schreckmaske, die böse Geister fernhalten soll, wieder lebendig wurde. Gerade die Verwendung an den Ecken eines Sarkophags läßt diese Möglichkeit gar nicht so abwegig erscheinen. So kann eine saubere Trennung in Kult-, Theater- und stilisierte Dekorationsmasken auch in römischer Zeit nicht durchgeführt werden.

Offenbar soll die unterschiedliche Frisur der beiden vorliegenden Beispiele das Geschlecht symbolisieren — die Maske mit dem Onkos aus gedrehten Locken halte ich für männlich, die mit dem gescheitelten, welligen Haar für weiblich. Gesichtsstruktur und Ausdruck weisen eher auf komische als auf tragische Masken hin. Beide ziehen die Brauen unwillig zur Nasenwurzel herab, so daß vier senkrechte Fältchen entstehen. Die vermutlich männliche Maske besitzt eine deutliche, die weibliche eine nur angedeutete „Kämpferfalte". Die Stirn zeigt Horizontalfalten. Das kurze stumpfe Näschen entspricht den breit- und eingedrückten Stupsnasen komischer Sklavenmasken. Bei Tragödienmasken kennen wir diese groteske Nasenform sonst nicht. Die Augen sind weit aufgerissen und wie bei Eulen mit einem Rand versehen. Die ins Breite gezogene Mundöffnung der männlichen und die etwa ovale der weiblichen Maske sind Fischmäulern vergleichbar, die wiederum die grotesken Sklaven der Nea mit ihrem breitrandigen Maskenmund in Erinnerung rufen. Wir gewinnen tatsächlich den Eindruck, als gehörten die Masken zu komischen Schauspielern, die sich zum Spaß tragische Perücken aufgestülpt haben.

Besonders deutlich ist die spätrömische Maskenangleichung an den Attributen der Melpomene und Thalia auf Musensarkophagen zu beobachten: völlig übereinstimmende, ausdrucksarme Gesichter mit riesigen Öffnungen, aber mit sorgfältig unterschiedenen Frisuren. Melpomene wird meistens mit einer bärtigen Heraklesmaske, Thalia mit einer komischen Sklavenmaske in der Hand dargestellt. — An Sarkophagen finden wir die absurdesten und willkürlichsten Maskendarstellungen der ausgehenden Antike: Gelegentlich erhalten tragische Masken ungewöhnlich kurze Knollennasen (wie Groteskmasken), während manche Sklaven dagegen mit erstaunlich langen Gesichtern und Nasen ausgestattet werden[25]). Jünglingsmasken der Nea, die allgemein mit geraden Nasen und möglichst gemäßigten Mundöffnungen ausgestaltet wurden, präsentieren sich mit Knollennasen und umfangreichen, weit geöffneten Mäulern, die teil-

---

[25]) Beispielsweise auf einem Girlandensarkophag, Rom, Thermenmus., Nr. 441. Herk.: Grabmal der Calpurnier (Porta Salaria) (Taf. 206/a+b). Lit.: Robert, Masken, S. 84, Fig. 1, Z.: 1. Jahrhundert n. Chr.

weise sogar in der Art des sogenannten „Sklavenbartes" umrandet sind[26]) (Abb. 4).

Zahllose Beispiele könnten noch angeführt werden, doch würden sie immer wieder zu dem gleichen Ergebnis führen, daß nämlich die alte griechische Maskentradition, die fest im Kult verankert war und trotz aller individuellen Züge doch bestimmten Gesetzen gehorchte, in Rom nicht das rechte Verständnis fand. Die kultische Bindung war nur noch oberflächlich vorhanden, dafür fiel das Maskenwesen wie andere Kunstgattungen viel radikaler als in Griechenland dem jeweiligen Zeitgeschmack anheim. Deshalb glaube ich, daß die Maskennachbildungen aus der römisch-dekorativen Kunst den ehemaligen echten Theatermasken, die uns nicht erhalten blieben, ziemlich nahe stehen, und daß man auf der Bühne — weil es eben Mode war — tatsächlich jene durch ihre überladene Pathetik halb-grauenerregend, halb-grotesk anmutenden Masken getragen hat, obwohl sie dem Inhalt der Stücke keineswegs entsprachen und für unseren Geschmack — vor allem in Tragödien — geradezu parodierend gewirkt haben müssen.

[26]) Zwei komische Jünglingsmasken auf einem Girlandensarkophag, Rom, Thermenmuseum, Nr. 121, 657. Herk.: Rom, Via Imperiale. Photo: eigene Aufnahme.

DIE BESCHREIBUNGEN NIEDERLÄNDISCHER PROZESSIONSSPIELE DURCH ALBRECHT DÜRER UND HIERONYMUS KÖLER D. Ä.

Von Hans Rupprich (Wien)

Es gibt in der europäischen Theatergeschichte des späten Mittelalters zahlreiche Beispiele dafür, daß kultische Prozessionen oder Umzüge mit lebenden Bildern und dramatischen Szenen ausgestattet wurden. Besonders reich und mannigfaltig haben sich diese figurierten Prozessionen oder Bilderumgänge bei der Fronleichnamsfeier entwickelt. Aber auch bei anderen kirchlichen Umgängen, etwa an Marienfesten, kamen sie vor.

Man kann in der Entfaltung solcher Prozessionsspiele in Deutschland drei Erscheinungsformen unterscheiden[1]): stumme, nur durch lebende Bilder geschmückte Umgänge; Prozessionen mit Erklärungen durch einen Außenstehenden; Umzüge mit Erklärungen durch die Darsteller selbst. Erst diese letzte Stufe kann man als die eigentlichen Spiele bezeichnen.

Zur ersten Gruppe gehört die Ordnung der Fronleichnamsprozession in Freiburg i. Br. vom Jahre 1516[2]). Aus ihr ergibt sich, daß von 12 Zünfte-Gemeinschaften in 12 Szenengruppen die Hauptmomente der Heilsgeschichte vom Sündenfall bis zum Jüngsten Gericht dargestellt wurden. Es waren lebende Bilder, deren Darsteller sich im Zuge der Prozession zu Fuß fortbewegten, ausgenommen die auf dem Schiff der hl. Ursula, das auf Rädern mitgeführt wurde. Die Darstellung war stumm.

Der zweiten Phase gehört die Beschreibung einer 1507 zu Zerbst abgehaltenen Fronleichnamsprozession an[3]). Es war ebenfalls ein Zünftespiel und umfaßte 51 Darstellungen (figurae) von der Schöpfung bis zum Weltgericht, teils biblischen, teils legendenhaften Charakters. Die dargestellten Bilder und Szenen wurden durch Texte erklärt, die von einer Art Praecursor oder Rector gesprochen wurden; einzelne Gruppen waren überdies durch Aufschriften in Versen gekennzeichnet. Die Darstellung der Dornenkrönung wurde offenbar

---

[1]) Vgl. O. Sengpiel, Die Bedeutung der Prozessionen für das geistliche Spiel des Mittelalters in Deutschland (Breslau 1932, Germanistische Abhandlungen 66).

[2]) Gedruckt bei J. Marmon, Unserer lieben Frauen Münster zu Freiburg i. Br. (Freiburg i. Br. 1878).

[3]) Hrsg. v. F. Sintenis, Zeitschrift für deutsches Alterthum 2 (1842), S. 276 ff. und W. Reupke, Das Zerbster Prozessionsspiel 1507 (Berlin 1930, Quellen zur deutschen Volkskunde 4).

auf einem Wagen fortbewegt. Dieses Prozessionsspiel zeigt eine bildhafte Wesensform, eine Art Revue, in der die gesprochenen Verse nur Erläuterungen der lebenden Bilder und Szenen waren.

Zur dritten Stufe zählt man das Innsbrucker Fronleichnamsspiel (14. Jh.)[4]), das Egerer Spiel[5]), das Calwer Fronleichnamsspiel[6]) u. a. Ein fragmentarischer Bozener Umgang=Text von 1543 mit Prozessionsordnung enthält außer dem Wortlaut der Dreikönigsszene den Text des sogenannten Ritterschlußstückes: St. Margaretha mit dem Drachen und St. Georg samt Gefolge[7]). Die meisten Bilder und Szenen aller drei Stufen sind von den vorhandenen geistlichen Spielen her bekannt.

Seltener als solche Umgangs=Ordnungen, Programme und Spiele sind deren ausführliche Schilderungen durch Zuschauer. Daß jemand vom Standort des Publikums aus schriftlich seine Eindrücke festlegt, geschieht erst mit dem breiteren Aufkommen der Autobiographien, Tagebücher und sonstigen Selbstzeugnisse[8]).

Im folgenden sollen zwei solcher Beschreibungen von figurierten Prozessionen in den Niederlanden aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts durch interessierte Zuschauer einer näheren Analyse unterworfen werden. Zunächst die Schilderung des großen Umganges am Sonntag nach Mariae Himmelfahrt von der gotischen Kathedrale zu Antwerpen durch Albrecht Dürer. Sodann die Beschreibung des großen Umganges Anfang Mai 1533 in Bergen op Zoom durch den Nürnberger Kaufmann Hieronymus Köler d. Ä. Die Schilderung Dürers steht in seinem „Tagebuch der Reise in die Niederlande" und ist damit seit langem bekannt[9]). Die Beschreibung Kölers findet sich in dessen Selbstbiographie, die erst durch Hannah S. M. Amburger in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 29 (1931), S. 205, bes. 226 ff., herausgegeben wurde.

---

[4]) Hrsg. v. F. J. Mone, Altteutsche Schauspiele (Quedlinburg 1841).

[5]) Hrsg. v. G. Milchsack (Stuttgart 1881, Bibliothek des Litterarischen Vereins 156).

[6]) Der Text ist nicht erhalten. Die Aufführungen sind verzeichnet bei A. v. Keller, Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Nachlese (Stuttgart 1858, Bibliothek des Litterarischen Vereins 46), S. 229 f.

[7]) Vgl. A. Dörrer in ‚Die Deutsche Literatur des Mittelalters'. Verfasserlexikon. Hrsg. v. W. Stammler 1 (1933), Sp. 706 ff.

[8]) Eine gehässig polemische Schilderung in Versen steht bei Burchard Waldis „Das Päpstisch Reych" (o. O. 1555 u. 1556), Kap. 22 (Der Fronleichnamstag), einer Übersetzung des „Regnum papisticum" von Thomas Naogeorg (1553).

[9]) Sie wurde aber in der theaterwissenschaftlichen Literatur kaum beachtet. Eine Ausnahme machen H. H. Borcherdt, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance (Leipzig 1935), S. 133 und L. Schmidt, Das deutsche Volksschauspiel in zeitgenössischen Zeugnissen vom Humanismus bis zur Gegenwart (Berlin 1954, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen d. Instituts für deutsche Volkskunde, Bd. 7), S. 17 f.

Ich gebe zuerst den Wortlaut Dürers[10]):

„Jtem ich hab gesehen am sondag nach unser liben Frauen tag himmelfarth den grosen umbgang von unser lieben Frauen kirchen zu Antorff, do die gancze statt versamlet was von allen handwercken und ständen, ein jeglicher nach sein standt auf das köstlichs beklaidet. Es hett auch ein jeglicher stand und zunft ihr zaichen, darbey man sie können möcht. Da waren auch in den unterschieden getragen groß köstlich stangkirczen und ihr alt fränckisch lang silbern posaunen. Do wahren auch auff Teutsch viel pfeiffer und trummelschlager. Dis ward als hart geplasen und rumorisch gebraucht. Also sahe jch jn der gassen zeilweiß weit von einander gehn, also das ein grosse praiten darzwischen war, aber nahend auffeinander: die goldschmied, mahler, steinmeczen, seydensticker, bildhauer, schreiner, zimmerleuth, schiffer, fischer, meczger, leedrer, tuchmacher, becken, schneider, schuster und allerley handwercker und mancher handarbeiter und händler, zu der nahrung dienstlich. Deßgleichen waren do die krämer, kauffleuth und aller sort jhr helffer. Darnach kammen die schüczen der püchsen, pogen und armbrüster, desgleichen die reisigen und fußgenger. Darnach kam ein große schorr der heren ambtleuth. Darnach ging ein gancze roth sehr tapfferer leuthe, herrlich und köstlich beklaidet. Aber vor ihnen giengen all orden und eidlich stifft jn jhren unterschieden, gar andächtig. Es war auch in dieser proceß gar ein grosse schaar der wittwen, die sich mit jhrer hand nehren und ein besonder regel halten, all mitt weisen leinen tüchern, darzu gemacht, von dem haupt biß auff die erdt bedeckt, gar sehnlich zu sehen. Darunter sahe jch gar dapffere personen. Und die thumherren von unser Frauen kirchen mit aller priesterschafft, schulern und köstlichkeit gingen zu hinderst. Do trugen 20 personen die Jungfrau Maria mit dem herren Jesu, auff das köstlichst geziert, zu ehren gott dem herren. Vnd jn diesen umbgang wahr gar viel freuden reichs dings gemacht und gar köstlich zugericht. Dann do führet man viel wagen, spiel auff schiffen und andern pollwerck. Darunter was der propheten schaar und ordnung, darnach das New Testament, als: der englisch gruß, die heiligen 3 könig auff grosen camelthiren und auff andern selczamen wundern reidend, gar artig zugericht, auch wie vnser Fraw jn Egypten fleucht, fast andächtig, und viel ander dieng, hie umb kurcz willen unterlassen. Auff die leczt kam ein groser trach, den führet St. Margareth mit ihren jungfrauen an einer gürtel, die was forder hübpsch. Der folget nach St. Georg mit seinen knechten, gar ein hüpscher kürisser. Auch ritten in dieser schaar, gar zierlich und auff das köstlichs beklaidet, knaben und mägdlein auff mancherley land sitten zugericht, anstat mancherley heiligen. Dieser umbgang von anfang bis ans end, ehe er für vnser hauß gieng, wehret mehr dann zwo stunde. Also war deß dings so viel, das ichs in ein buch nit kunte schreiben, vnd laß es also hierbey verbleiben."

---

[10]) Nach meiner im Druck befindlichen Ausgabe von Dürers Schriftlichem Nachlaß, I. Bd. (Berlin 1955).

Dürer beschreibt einen spätmittelalterlichen figurierten Umgang, in dem zuerst die Gilden und Stände in ihren Trachten und mit den Zunftzeichen kamen. In den Zwischenräumen der zugweise Gehenden wurden Stangenkerzen und lange Posaunen getragen. Dabei befanden sich nach deutscher Art zahlreiche Pfeifer und Trommler. Die Musik war kräftig und lärmend.

Nach den Handwerkern und Ständen zogen die Cloveniers, Voetboogs- und Handboogs-Schützen sowie Reisige und Fußtruppen. Von diesen und einer Rotte anderer Kriegsleute umrahmt schritten: die Ratsherren, die Angehörigen der Orden und Stifte in ihren verschiedenen Trachten, dabei eine große Schar Beghinen mit weißem Behang; die Domherren samt aller Geistlichkeit und den Schülern; 20 Personen trugen das kostbar geschmückte Marienbild aus dem Chor der Kathedrale.

Was Dürer besonders erfreute, war, daß in diesem Umgang eine große Anzahl Wagen, und Spiele auf Schiffen sowie anderm Gerüstwerk, sogenannte Punten, mitgeführt wurden. Von den vielen darauf dargestellten Bildern und Szenen erwähnt er aber lediglich zwei Folgen. Zuerst aus dem Alten Testament die „schaar und ordnung" der Propheten, d. h. eine längere Reihe (wahrscheinlich 12) durch Kleidung und Attribute charakterisierte statuarische Personen[11]) und Szenen, wie sie aus den Propheten-Prozessionen und -Spielen bekannt sind: ein Ordo prophetarum; hier in der Funktion von Verkündern und Typen, d. h. geschichtstheologischen Vorbildungen der neutestamentlichen Ökonomie sowie der damit verbundenen Hauptphasen des Marienlebens. Den Prophetengestalten folgte die Erfüllung ihrer Vorhersagen im Neuen Testament: die Verkündigung der Geburt Christi an Maria, die Heiligen Drei Könige vor dem göttlichen Kind und seiner Mutter, die Flucht Mariens nach Ägypten. Diesen Szenen aus dem Marienleben folgten andere aus dem Bereich der Legende: die hl. Margaretha mit ihren Jungfrauen und einem großen Drachen sowie der hl. Georg mit Gefolge. In dieser Gruppe ritten auch Knaben und Mädchen, welche eine Reihe sonstiger Heiliger darstellten.

Die Einrichtung der Antwerpener Umgänge ist von Aufzeichnungen aus dem 14. und 15. Jahrhundert bekannt. Die dort überlieferte Prozessions-Ordnung von „Onser Liever Vrouwen" für das Himmelfahrtsfest stimmt im allgemeinen mit Dürers Beschreibung überein[12]). Das Programm nennt außer den beteiligten Zünften, Ämtern und Orden auch die Punten oder „poijnten", die Bühnen, die im Umgang mitgeführt wurden und folgende Szenen aus dem Leben der heiligen Stadtpatronin zeigen sollten: „een point van Onser Vrouwen starfdach" (d. h. Marias Tod), „een poijnt daermen Onser Vrouwen ten grave draecht" (Mariae Grablegung), „een point van Onser Vrouwen hemelvaert" (Himmelfahrt) und

---

[11]) Vgl. H. Ott, Personengestaltung im geistlichen Drama des Mittelalters (Diss. Bonn 1939), S. 25 ff.

[12]) Vgl. L. de Burbure, De Antwerpsche ommegangen in de XIV^e en XV^e eeuw (Antwerpen 1878, Maatschappij der Antwerpsche Bibliophilen Nr. 2), S. 13 ff.

„een point van den croenemente van Onser Vrouwen" (Krönung). Das waren die zum Festtag der Aufnahme Mariens in den Himmel unmittelbar Bezug habenden Geschehnisse aus ihrem Leben. Aber es scheint, daß im Verlauf der Zeit die Bilder und Szenen immer mehr erweitert wurden.

Da die Festprozession am 19. August 1520 in erster Linie zur Verherrlichung Mariens und ihrer Aufnahme in den Himmel bestimmt war, ist es sehr wahrscheinlich, daß außer den von Dürer genannten auch die im Programm vorgeschriebenen Szenen gezeigt wurden. Und wenn nun die Szenenreihe jetzt mit Mariae Verkündigung begann und mit der Krönung im Himmel schloß, so darf man wohl annehmen, daß auch noch verschiedene Zwischenereignisse, wie z. B. Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Christi Abschied von seiner Mutter u. a. zu sehen waren. Aus der Fülle des Vorgeführten erwähnt Dürer die drei Marienszenen vermutlich deswegen namentlich, weil sie ihn von seinem eigenen „Marienleben" her besonders interessierten.

Dürer wohnte in Antwerpen im Hause des Jobst Planckfelt, der in dem Haus „Engelenborch" in der Wolstraat (oder Engelsche straat) Nr. 19 zwischen dem Hafen und dem Markt eine Herberge und Ausspannung besaß. Von diesem Haus aus, sei es aus einem Fenster oder auf der Straße stehend, hat er die Prozession mitangesehen.

Das Autograph von Dürers Tagebuchaufzeichnungen ist verschollen. Doch ist die Textstelle in zwei alten Abschriften aus dem 16. und 17. Jahrhundert gut überliefert. Die Herausgeber beschränken sich meist auf das Verzeichnis der Lesarten und geben in ihren Kommentaren nur einige Worterklärungen. Eine Ausnahme macht lediglich Fritz Bergemann: „A. Dürer, Tagebuch der Reise in die Niederlande" (Leipzig 1914, Insel-Bücherei Nr. 150), dem eine Reihe wertvoller Verbesserungen und Erläuterungen dieses Reisetagebuches zu verdanken sind. Er hält die Stelle „Dann do führet man viel wagen, spiel auff schiffen und andern pollwerck" für verderbt und verbessert: „Wagen, Spiel auf Tieren und andern Fuhrwerk" (S. 22). Bergemann, der sich dabei auf die ein paar Zeilen später vorkommende Wendung „die heiligen 3 könig auf grosen Camelthiren" stützt, erklärt S. 81 selbst diese Konjektur als „gewagt". Ich meine, sie ist nicht nur gewagt, sondern gewiß unrichtig.

Die Zweifel an der Richtigkeit des überlieferten Textes verursachte die Vorstellung von den Spielen auf Schiffen. Dürer wollte offenbar sagen: man führte in der Prozession zahlreiche Wagen mit sowie Spiele auf Schiffen und Schaugerüsten. Aber das ist doch nichts Besonderes oder gar Unmögliches. Im Gegenteil, solche fahrbare Schiffe, auf denen Szenen aus der Heilsgeschichte oder Legende dargestellt wurden, gehören zu einer sehr alten Tradition kultischer Umzüge.

Die Umführung eines Schiffes auf Rädern, der Schiffskarren, carrus navalis, Schiffe auf Wagen oder auf Schlitten gesetzt, sind sowohl aus der dionysischen Prozession der attischen Frühlingsbegehungen wie aus den romanischen und deutschen Frühlingsbräuchen bekannt, aus skandinavischen Felszeichnungen

und aus der Sagen- und Märchenwelt[13]). Aus neuerer Zeit geben literarische und urkundliche Zeugnisse darüber Nachricht. Nach dem Bericht des Mönches Rudolf von St. Trond zimmerte um 1133 ein Bauer in einem Wald bei Aachen ein Schiff und versah es unten mit Rädern; vorgespannte Menschen zogen es im Lande herum; wo es anhielt, war Freudengeschrei, Jubelsang und Tanz um das Schiff herum[14]). In der mittelhochdeutschen Erzählung des Moriz von Craon wird ein wundersames Landschiff geschildert, das durch Frankreich fährt und im Innern ein ganzes Orchester birgt[15]). Die Nürnberger Schönbartsgesellschaft zog zu Fastnacht 1539 ein als Hölle ausgestattetes Schiff in den Straßen umher[16]). Auch in Ulm war es Sitte, zur Karnevalszeit ein Schiff durch die Stadt zu führen[17]). J. W. Wolf, Beiträge zur deutschen Mythologie I (Göttingen 1852), S. 152 f., berichtet von belgischen Fastnachtsumzügen, in denen bis zu seiner Zeit Schiffe vertreten waren und von Pferden gezogen wurden; solche Schiffe spielten auch im Brüssler Ommeganck eine große Rolle. Auf die verschiedenen Deutungen und Erklärungsversuche des Phänomens kann hier nicht näher eingegangen werden. Eine ursprünglich kultische Funktion steht außer Zweifel. Das Schiff auf Rädern kann sich zu Lande ebenso bewegen wie auf dem Wasser; das Umführen des heiligen Bildes im Bereich der Gemeinde soll dieser den Segen der Gottheit bewirken[18]). Feststeht jedenfalls: noch zu Dürers Zeit und darüber hinaus haben sich sowohl die Fastnachtsumzüge wie die geistlichen Straßenschauspiele der Landschiffe, der Schiffswagen als Bühne bedient. Und es besteht kein Grund, den überlieferten Tagebuchtext abzuändern.

Vor den „Spielen auf Schiffen" nennt Dürer „Wagen", die man bei dem Umgang mitführte. Die Sitte der „Wagenspiele" zum Fronleichnamsfest war in den Niederlanden ebenfalls seit langem gebräuchlich. Doch hat sich wie Creizenach feststellt[19]) aus dem Mittelalter kein Beispiel eines solchen Dramas erhalten, abgesehen von einem merkwürdigen Bruchstück, das als Zwischenspiel in das „Abel spel van Mariken van Nieumeghen" eingefügt ist[20]). In diesem wahrschein-

[13]) Vgl. A. Lesky, Mitteilungen des Vereines klassischer Philologen in Wien II (1925), S. 11 ff., wo das gesamte bekannte Material erörtert wird; O. Almgren, Nordische Felsbilder als religiöse Urkunden (Frankfurt a. M. 1934); Jungwirth im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens 9 (1938/41), Nachträge Sp. 163.

[14]) Abgedruckt bei J. Grimm, Deutsche Mythologie, 4. Ausg., I (Berlin 1875), S. 214 ff.

[15]) Zwei altdeutsche Rittermaeren, hrsg. v. E. Schröder, 2. Aufl. (Berlin 1913), S. 16 und 70 ff.

[16]) F. Panzer, Beitrag zur deutschen Mythologie 2 (München 1855), S. 249 f. Das Bild eines solchen Landschiffes aus Cod. Nor. K. 444 der Stadtbibliothek in Nürnberg ist reproduziert bei O. Höfler, Kultische Geheimbünde der Germanen 1 (Frankfurt a. M. 1934), S. 87.

[17]) E. H. Meier, Deutsche Sagen, Sitten und Gebräuche aus Schwaben II (Stuttgart 1852), S. 374, u. J. Grimm, AaO, S. 218.

[18]) Lesky, AaO, S. 18 u. 21.

[19]) Geschichte des neueren Dramas 1, 2. Aufl. (Halle 1911), S. 173 u. 345 f.; vgl. ferner Jan te Winkel in H. Pauls Grundriß der Germanischen Philologie, 2. Aufl., 2. Bd., 1. Abt. (Straßburg 1901/9), S. 469 f.

[20]) Ausgabe von P. Leendertz Jr., Middelnederlandsche dramatische Poëzie (Groningen 1900).

lich noch aus dem 15. Jahrhundert stammenden halbdramatischen Marienmirakel sieht die Heldin zusammen mit dem Teufel, dessen Buhle sie seit sieben Jahren ist, in Nijmwegen am Fronleichnamstag ein Wagenspiel von Mascaroen aufgeführt, das einen Satansprozeß zum Gegenstand hat, in dem Maria als wirksame Fürsprecherin für die sündige Menschheit erscheint. Vergebens meint der Teufel, Mariken solle dergleichen „brabbelinge" (Unsinn) nicht ansehen; sie aber erwidert, ihr Oheim, ein Priester in Venlo, habe oft den Nutzen dieser Spiele gerühmt, die besser seien, als manche Predigt. Und tatsächlich, als Christus im Spiel sagt, er sei bereit, reuigen Sündern zu verzeihen, beginnt Mariken zu weinen, trennt sich vom Teufel und stirbt schließlich als reuige Büßerin in einem Maastrichter Kloster. Das Stück ist vor allem deswegen bemerkenswert, weil damit ein Zeugnis für die Absicht und Wirkung der geistlichen Spiele auf die Zuschauer vorliegt. Ob das Spiel auf einer Wagenbühne im Zusammenhang mit der Prozession aufgeführt wurde, wissen wir nicht. Wegen der Menge des Geschehens wahrscheinlich außerhalb des Umzuges.

Und bemerkenswert, weil wir aus ihm ebenfalls die Wirkung ersehen können, die das Geschaute auf ihn ausübte, ist auch Dürers Bericht. Schon der umfangreiche Raum, den er innerhalb seiner sonstigen Tagebuchaufzeichnungen der Beschreibung des Umganges widmete, zeigt, daß er daran größtes Wohlgefallen hatte. Im weitern äußert er immer wieder sein Interesse, sein Erstaunen und seine Ergriffenheit über das Geschaute. Ganz besondere Freude bereiteten ihm die Spiele, die exotischen Tiere, die schönen Darsteller der hl. Margaretha und des hl. Georg und die Heiligenreihe der anmutigen Kinder.

Wie aus weiteren Tagebucheintragungen zu entnehmen ist, hat Dürer in den Niederlanden auch sonst allen theatralischen Schauzügen und Veranstaltungen großes Interesse entgegengebracht. Er sah sich im August 1520 in Antwerpen die Zurüstungen zum Einzug Karls V. und die Herstellung der dabei gebrauchten Bühnen an. Er kaufte die gedruckte Beschreibung des Einzuges, die als Programm für die Aufführungen ausgegeben wurde, und sah dann im September den Einzug selbst mit den allegorischen Festspielen, die Petrus Aegidius und Cornelius Grapheus in Szene gesetzt hatten[21]). Er sah am 5. Mai 1521 bei der Hochzeit des Landschaftsmalers Joachim Patinier zwei „hübsche" Spiele, von denen ihn das erstere, ein geistliches Spiel, besonders ergriff. Er sah am Dreifaltigkeitssonntag (26. Mai 1521) und am Fronleichnamstag (30. Mai 1521) wiederum die großen Umzüge.

Bei diesem sichtlich großen Interesse Dürers für Umgänge und Spiele hat man selbstverständlich auch gefragt, ob er, dem so vieles was er sah zum Bilde wurde, nicht auch die eine oder andere Szene daraus mit dem Zeichenstift festgehalten habe. Allerdings Naturaufnahmen, oder wie E. Flechsig sagt „Momentaufnahmen", hätten schon die äußeren Umstände kaum erlaubt[22]). Es könnte

[21]) Vgl. K. Hegel, Der Einzug Karls V. in Antwerpen, Historische Zeitschrift 44 (1880), S. 446 ff.; J. Veth u. S. Muller, A. Dürers niederländische Reise, 2. Bde. (Berlin-Utrecht 1918), II, S. 69 ff.

[22]) A. Dürer, II (Berlin 1931), S. 243.

sich nur um Zeichnungen handeln, die aus der unmittelbaren Erinnerung entstanden sind.

Die einzige Zeichnung nun, die man in Betracht gezogen hat (Winkler 477)[23]), ist eine undatierte Federzeichnung, die Veth-Muller (I, LXXIII) „Aus der Prozession am Fronleichnamsfest" bezeichnen und in die Zeit des Aufenthaltes in den Niederlanden setzen, wobei sie dazu die Tagebuchstelle von der Schautragung des Bildes „Die Jungfrau Maria mit dem herren Jesu" zitieren. Dieser Datierung und Lokalisierung der Zeichnung hat Flechsig mit zwingenden Gründen widersprochen. Dargestellt ist die Gruppe des sitzenden Schmerzensmannes, der aus der Seitenwunde Blut in einen Kelch fließen läßt, mit Maria und Johannes unter einem Baldachin, getragen von 15 Männern. Also vermutlich tatsächlich eine Schautragung aus einer Fronleichnamsprozession. Und Dürer hatte diese auch Ende Mai 1521 in Antwerpen gesehen. Aber kein einziger der verschiedenen Ständen angehörigen Träger hat eine Tracht, die man als niederländisch ansprechen könnte. Diesen Argumenten Flechsigs schloß sich Winkler an. Beide setzen das Blatt in die Zeit von 1510/12[24]).

Im Gegensatz zu diesem Blatt mit der Schautragung aus einer andern, wahrscheinlich älteren Fronleichnamsprozession, sind die zwei Federzeichnungen der Kreuztragungen von 1520 (Winkler 793 und 794), zwei Federzeichnungen von 1520 und 1521 „Christus am Ölberg" (W. 797 und 798; Vorarbeit zu der letzteren W. 803) und die Federzeichnungen der zwei Grabtragungen von 1521 (W. 795 und 796) bestimmt in den Niederlanden entstanden und zeigen zum Teil niederländische Kostüme. Mit diesen Passionsszenen in Zusammenhang stehen eine Kreuzigung Christi (W. 880), eine Beweinung Christi (W. 881), beide datiert 1521, und eine undatierte Vorbereitung der Einbalsamierung Christi (W. 882). Sie alle könnten sehr wohl auch mit Auftritten von geistlichen Straßenschauspielen irgendwie in Beziehung stehen. Von den aus dem Jahr 1520 stammenden Zeichnungen ist insbesondere das Blatt Nr. 794 mit dem zusammenbrechenden Christus eilig und bewegt gezeichnet und zeigt eine dramatische Auffassung. In hohem Grad naheliegt aber die Annahme von Anregungen durch in Antwerpen gesehene Passions-Szenen bei der Zeichnung „Christus am Ölberg" (W. 798) und bei den Grabtragungen. Dürer sah, wie erwähnt, am Trinitätssonntag 1521 in Antwerpen den „Bisnijdenisommegang". Es war dies der prunkvollste Umzug der Stadt, in dem seit alters her Passionsszenen vom Ölberg bis zur Grablegung vorgeführt wurden[25]). Am selben Tag oder unmittelbar darauf notiert Dürer in sein Tagebuch: „Ich hab 3 ausführung [Kreuzwegszenen] und 2 ölberg auf 5 halb pogen gerissen." Zeichnungen Dürers aus dem Jahr 1521 mit Szenen der Ausführung Christi zur Kreuzigung sind nicht erhalten. Hingegen läßt sich für das Blatt mit der Ölbergszene mit

---

[23]) F. Winkler, Die Zeichnungen A. Dürers, II (Berlin 1937).

[24]) H. Tietze u. E. Tietze-Conrat, Kritisches Verzeichnis der Werke A. Dürers II, 2 (Basel 1938), Nr. 819, sowie E. Panofsky, A. Dürer 2 (Princeton 1945), Nr. 892, datieren wieder 1521.

[25]) Vgl. Burbure, AaO, S. 3 f.

Sicherheit sagen, daß sie einer dieser „2 ölberg" ist, denn auf der Rückseite der Zeichnung befinden sich die Entwürfe und Farbangaben zu dem Wappen, das Dürer einem englischen Edelmann machte[26]) und wovon er im Tagebuch zwei Sätze später spricht[27]).

Der Bericht von Hieronymus Köler d. Ä.[28]) über die 1533 in Bergen op Zoom gesehene Prozession ist in der Handschrift Add. 15217 des Britischen Museums in London erhalten. Die aus der Zeit von 1560 ff. stammende Handschrift enthält das Kölersche Familienbuch und ist in diesem Teil nicht Autograph Hieronymus Kölers d. Ä. Die Beschreibung lautet:

„Item nachdem ich auf 20. Aprilis a° 33 gen Antorf kommen und nach herren und kaufmansdiensten mich bewarb, kam ich auf 4. Maij von dann 6 meil gen Bergen am Saum [Bergen op Zoom], da hielt man einen großen umbgang, wie volgt.

Erstlichen giengen die handwerksleut, auch ire zünften vor, und die schiffleut trugen ein groß silberins schiff.

Darnach kamen 20 schöner roß eintzlich nach einander. Auf jedem rit ein schönes junges kind, het jedes etwas besunders in der hand.

Darnach wurd ein punt gefüret, darauf ward zu sehen die schlang Mosi.

Darnach ein punt mit dem könig Salamon, vor dem saß die königin von Saba mit ihren geschenken.

Darnach ein punt mit dem königlichen propheten Dauid, der bezeuget, das Maria unseren herren Christum geberen solt.

Darnach ein punt mit dem neugeborenen kindlein mit seiner mutter.

Darnach ein punt, kamen die hirten und engel, sangen mancherley.

Darnach ein punt, darauf die heiligen drey könig, darunter was ein großer persönlicher könig.

Darnach ein punt, darauf war der troß allerley gesinds.

Darnach ein punt, darauf ein geharnischter könig, der hett sein helm vor den augen, und stund vor im ein kürisser mit einem bloßen schwert, der wolt in schlagen.

---

[26]) Vgl. E. Schilling, Städel-Jahrbuch 1 (1921), S. 125 ff.

[27]) Die beiden Grabtragungen werden im Tagebuch nicht erwähnt. Der Vorschlag Flechsigs (II, 233), eine Verschreibung Dürers anzunehmen und unter den „3 ausführung" die zwei Grabtragungen und das Urbild der Kopie einer dritten Grabtragung (W. 799) zu verstehen, läßt sich nicht begründen.

[28]) Hieronymus Köler d. Ä. (1507—1573) aus Nürnberg, war der Sohn des Gewandschneiders Hans Köler und der Agnes, geb. Ebner aus Salzburg. Erst Diener und Schreiber, betätigte er sich dann im Handel. Aus Frankfurt a. M. und Köln kam er 1533 nach Antwerpen und trat hier in die Dienste des Nürnberger Kaufmannes Hans Paur. Aus den Niederlanden reiste er nach Portugal und Spanien. Seit 1536 lebte er wieder in Nürnberg und diente seiner Vaterstadt in verschiedenen Ämtern. Vgl. H. Amburger, AaO, S. 172 ff.

Darnach kam reitend ein raißiger zeug, darunter wie ein keiser in einem küriß, und ein kron auf seinem haubt.

Darnach kam ein schwertdantzs.

Darnach kam zu fueß ein seer schöne jungfrau Sanct Margaretam bedeutend, der trug man ein lamb nach, und ein lindwurm stelt ir nach und speuet feur auß.

Darnach kam einer in gestalt Sanct Georgen auf einem großen waidlichen hengst geritten.

Darnach kamen vil halbhackenschützen mit einem fenlein.

Darnach die handbogenschützen.

Darnach kamen wie die Philistiner geritten.

Darnach kam wider einer in gestalt des königs Davids.

Darnach einer in gestalt des königs Sauls.

Darnach kam der groß man Goliadt.

Darnach kam auf einer punt einer in gestalt des babst auf einem stuel und furen mit im vil cardinall und bischoff. Und lag vor dem babst ein großer trach, den beschwur er mit dem creutzs auf seinem kopf.

Darnach kam ein böser geist gefangen gefüret.

Darnach kam ein toter im grab, des seel wurde mit vigiliis und seelmessen erlöst.

Darnach kam in gestalt des kaisers mit einem bloßen schwert und majestät= apfel, der het ein kron auf.

Und wurd auch ein großes schloß umbgefüret.

Darnach kamen zu fueß die poenitentzier oder büeßer ir viel allein in hemb= dern, die trugen ein großes creutzs unter ihnen dem kaiser nach.

Darnach tanzten die messerer.

Darnach hetten sie einen man zur gedechtnuß des herren Christi, der trug ein großes creutzs, den schlugen und zugen sie, und stießen ine, in gestalt der Juden, so jemmerlich, das zu wundern was.

Darnach volget die Maria, Johannes und andere jüngern.

Darnach kam ein großer hauf, alle in gestalt der bösen geist.

Darnach viel armbrustschützen.

Darnach graue münich, die zellbrüder genant.

Darnach die grauen barfüßermünich.

Darnach die schuler aus dem chor und kirchen.

Darnach viel priester mit heyligtumb.

Darnach trug mahn ein silberens kindlein.

Und viel leut brennende liecht.

Darnach allerley spilleut.

Darnach das heilige sacrament.

Viel burger mit steblein und fenlein in den henden.

Darnach kamen abermals mer gelübt leut.

Zuletzt seer vil volks, unter denen der graf von Biberbach war.

Auf 8. Junii ward zu Antorf auch ein seer großer umbgang, aber mit sovil ceremonien nit als hie von Bergen gesetzst ist.

Auf 12. ditto Corporis Christi, ward abermals ein großer umbgang, ut supra. Auf 16. dito ward abermals ein seer großer umbgang."

Leider hat die Textgestaltung der Lebensbeschreibung Kölers gerade in dieser Partie einen Schönheitsfehler. Die Herausgeberin setzt durchgehend „puni" oder „püni" in den Text und bemerkt in einer Fußnote dazu: „Bühne, Gerüst? (Goetze). Das i in der Endung ist auffallend."

Das ominöse Wort kommt in der Beschreibung des Umzuges soweit ich sehe neunmal vor. Aber die Form „puni" oder „püni" wird weder bei A. Goetze, Frühneuhochdeutsches Glossar, 2. Aufl. (Berlin 1930), noch in den mittelhochdeutschen Wörterbüchern oder im Grimmschen Wörterbuch verzeichnet. Es liegt also entweder ein Lesefehler des Abschreibers vor, oder es handelt sich um einen Ausdruck, der außerhalb des in den genannten Wörterbüchern verzeichneten Sprachschatzes seine Heimat hat.

Beides trifft zu. Der Schreiber hat „punt" bzw. „pünt" verlesen in „puni, püni", was bei i und t, wenn der Querstrich nicht entsprechend tief und lang durchgezogen wurde, und wenn man den Ausdruck nicht kennt, leicht möglich ist. Aber auch bei richtiger Überlieferung hätten die zu Rate gezogenen Nachschlagewerke nicht Aufschluß gegeben. Und sonst hatte die Herausgeberin „über diese Prozession nichts auffinden können" (S. 226, A5). Köler hat eben eine in Bergen op Zoom übliche niederländische Bezeichnung für die Sache, die er sah, gebraucht. Und zwar liegt die mndd. Form „punte", mndl. ponte, ae. punt vor. Die ¨ sind wie oft im 16. Jahrhundert nur u-Zeichen. Dieses Wort „punte" ist ein lateinisches Lehnwort, dem lat. ponto, pontōnem („großes flaches Boot, Fähre, Brückenschiff, Ponton") zugrunde liegt[29]). Es wird sowohl von Schiller-Lübben, Mittel-Niederdeutsches Wörterbuch 3 (Bremen 1877), S. 387 f., wie von Franck-Wijk, Etymologisch Woordenboek der Nederlandsche Taal, 2. Aufl. ('s-Gravenhage 1912), S. 516, verzeichnet[30]). Schiller-Lübben belegen es in der Bedeutung: „pont, eyn schyp toe beyden eynden apen"; „verschep to beyden syden apen"; der ein solches Fahrzeug führt, heißt „punteker". Im übrigen verzeichnet auch „Der Große Brockhaus", 15. Aufl., 15. Bd. (1933), das Wort: „Punt [pănt, engl.] s, Flachboot, ein niederbordiges Wasserfahrzeug mit flachem Boden und senkrechten Seitenwänden" — als einen offenbar heute in gewissen Teilen des germanischen Sprachgebietes noch üblichen Ausdruck. Mit einem Wort: was Köler in Bergen sah, war dasselbe, was z. T. Dürer in Antwerpen bei dem großen Umgang gesehen hatte: Schiffe auf Rädern, fahrbare fährschiffartige Gerüste, auf denen verschiedene lebende Bilder und Szenen zu sehen waren, bzw. gespielt wurden; einen kirchlichen Umgang mit Schiffwagen als Bühnen, nur anscheinend einheitlicher mit Schiffen als es der Umzug in Antwerpen war[31]). Denn von Wagen- oder Gerüst-Bühnen erwähnt Köler nichts.

[29]) Für den Hinweis bin ich meinem Kollegen Professor J. Brüch zu Dank verpflichtet.

[30]) In den von Burbure AaO veröffentlichten Antwerpener Prozessions-Ordnungen aus den Jahren 1398—1494 kommt das Wort in folgenden Schreibungen vor: poijnt, punt, poynt, puynt, puntt, punct, point.

[31]) Wenn L. de Burbure, AaO, S. IX sagt, die in den Umgängen verwendeten

Der 4. Mai 1533, der Tag, an dem die Festprozession abgehalten wurde, war der dritte Sonntag nach Ostern, das Fest des hl. Florian, aber auch der erste Sonntag nach Kreuzauffindung (3. V.). Der deutsche Zuschauer sah auch hier einen figurierten Umgang mit lebenden Bildern und Szenen.

Den Anfang dieses geistlichen Straßenschauspieles bildeten wie in Antwerpen die Handwerker mit ihren Zünften. Ihnen folgten 20 Kinder auf Pferden, jedes Kind etwas Besonderes in der Hand.

Dann wurden 8 Punten geführt, auf denen zu sehen waren: Die Eherne Schlange als Typus des Kreuzes Christi; Salomon der „Vorfahre" des Herrn und die Königin von Saba, deren Besuch auf die Ankunft und Anbetung der drei Könige hinweist; David, der in den sogenannten messianischen Psalmen die Ankunft Christi prophezeite; Maria mit dem Kind; die Engel und Hirten vor der Krippe; die Heiligen Drei Könige; Troß verschiedenen Gesindes; ein König (Herodes?) mit geschlossenem Visier, den ein Ritter angreift.

Bei dem darauf folgenden Herrscher, der Köler „wie ein Kaiser" vorkam, könnte man an eine Gestalt aus der Margarethen- und Georgs-Legende denken, denen die nächsten Bilder entnommen sind, also an Margarethens Vater, den König von Kappadokien: vor seiner Hauptstadt hauste ein ungeheuerer Drache, dem der König täglich ein Kind opfern mußte; als das Los auf seine eigene Tochter fiel, kam der Ritter Georg und tötete das Ungeheuer. Bemerkenswert ist der eingeschobene Schwerttanz.

Auf die Legendenszenen folgten kriegerische Gestalten und Heldentaten aus der Bibel: zu Pferde die Philister, die von David und Saul besiegt wurden, und David, der den Riesen Goliath schlug.

Wiederum auf einem Punt war dargestellt ein Papst auf dem Thronstuhl, wie er einen Drachen mit dem Kreuz bändigt.

Der Szene folgten ein gefangener „Teufel" und [auf einem Punt] ein Grab mit einem Toten, dessen Seele, wie Köler meint, durch Gebete und Meßopfer erlöst wird.

Weiters [wohl ebenfalls auf Punten] ein Kaiser und ein vermeintliches Schloß.

Dem Kaiser und dem Bauwerk folgten zu Fuß eine Gruppe Büßer mit einem großen Kreuz und, gerahmt von einem Tanz der Messerschmiede und von zahlreichen Armbrustschützen, die Darstellung der „Ausführung" Christi zur Kreuzigung. Diese Stelle ist bemerkenswert, weil man daraus entnehmen kann, daß die „Ausführung" nicht auf Punten in Bildern oder Einzelszenen dargestellt war, sondern zu Fuß auf der Straße dahinziehend vorgeführt wurde, wobei es das neben den biblischen Kriegsknechten mitziehende jüdische Volk an Peinigungen nicht fehlen ließ. Dem Kreuzträger und seiner Begleitung folgten

---

Wagen wurden „Punten, Puncten" oder „pointen" genannt, und sie als Tribünen (klein beweegbaar tooneel) erklärt, so ist dies zumindest etymologisch unrichtig. Dasselbe gilt für Veth-Muller, AaO I, S. 45 und II, S. 67, die offenbar Burbure folgen. Die von Dürer gesehenen „Punten" waren mindestens zum Teil „Schiff-Wagen".

ebenfalls zu Fuß: Maria, die Mutter Jesu, Johannes der Lieblingsjünger und andere Apostel. Hinter ihnen zog eine große Schar Teufel.

Dann kamen Mönchsorden, die Schüler, Priester mit Reliquien, Volk mit brennenden Lichtern, verschiedene Spielleute, das hl. Sakrament, Bürger mit Stäben und Fahnen, Ordensleute und viel Volk.

Die Bilder und Szenen mit dem Papst, der einen Drachen beschwört, der gefesselten Teufelsgestalt, dem Toten im Grab, der angeblich durch Vigilien und Seelenmessen erlöst wird, und dem Kaiser mit den Insignien seiner Würde, ließen auf den ersten Blick an eine Veranschaulichung der geistlichen und weltlichen Gewalt denken, wobei der altkirchliche Standpunkt in der Lehre vom Fegefeuer apologetisch vorgeführt würde. So hat vielleicht auch Köler, der Protestant war, das Geschaute aufgefaßt.

Diese Sinngebung aber war sicher nicht die Absicht der Veranstalter des Umganges und seines Regisseurs. Sondern was vorgeführt wurde, waren vermutlich Szenen aus der Legende von der Kreuzauffindung (Kreuzerfindung) Christi, die Köler offenbar mißverstanden hat.

Dieser Legende zufolge wurden nach der Zerstörung Jerusalems auch die Passionsstätten verwüstet und durch Errichtung eines Venustempels dem Kult der Christen entzogen. Erst unter Papst Silvester und Kaiser Konstantin wurden zwischen 320 und 345 durch die Kaiserin Helena mit Beihilfe eines gefangengesetzten Juden die 3 Kreuze auf Golgotha wieder gefunden, das wahre dann auf den Rat des Juden durch eine Heilung oder Totenerweckung festgestellt. Am Ort der Kreuzigung ließ Kaiser Konstantin alsbald eine prunkvolle Kirche (Martyrium oder ad Crucem) erbauen. Der Vorgang der Kreuzauffindung wurde schon früh legendarisch ausgeschmückt. Die Legende liegt in einer dreifachen Form vor: die Helenalegende, die Cyriacuslegende und die Protonikelegende. Liturgisch wurde das Fest der Kreuzauffindung in der griechischen Kirche zusammen mit dem Fest der Weihe der konstantinischen Doppelkirche (335, am 14. September) begangen; im gallikanischen Ritus ist es seit dem 8. Jahrhundert für den 3. Mai nachweisbar und um 800 auch nach Rom übernommen worden[32]).

Die Legende von der Kreuzauffindung kennen im Mittelalter alle europäischen Nationalliteraturen. Sie fand verschiedenartige Weiterbildungen und vielfältige künstlerische Darstellung. So auch in den figurierten Prozessionen[33]) und Legendenspielen.

Eine Augsburger Handschrift vom Ende des 15. Jahrhunderts überliefert neben einem Legendendrama vom hl. Georg dem Drachentöter auch ein Stück (ca. 2010 Verse), das im ersten Teil die Kreuzauffindung durch die Kaiserin

---

[32]) A. Holder, Inventio S. Crucis (Lipsiae 1889); E. Nestle, De S. Cruce (Berlin 1889); J. Straubinger, Die Kreuzauffindungslegende (Paderborn 1912). Weitere Literatur bei J. Sauer, Lexikon für Theologie und Kirche, 2. Aufl. hrsg. v. M. Buchberger 6 (Freiburg i. Br. 1934), Sp. 253.

[33]) Z. B. in der zu Antwerpen 1420/59 abgehaltenen Prozession „der H. Besnijdenis en van het H. Sacrament". Vgl. Burbure, AaO, S. 6.

Helena und im zweiten die Kreuzerhöhung durch den Kaiser Heraklius zum Gegenstand hat[34]).

Das Spiel von der Kreuzauffindung, dessen Anfang fehlt, behandelte den Sieg Kaiser Konstantins über Maxentius, das Lichtkreuz am Himmel, die Reise der Mutter des Kaisers nach Jerusalem und die Auffindung der drei Kreuze. Um das richtige festzustellen, berührte man auf Rat des Juden Judas (der als einziger den Ort wußte, wo die Kreuze vergraben waren) mit den drei Kreuzen einen Toten. Als das dritte Kreuz dem Toten aufgelegt wird, ersteht dieser wieder zum Leben und spricht:

Gelob seystu, herr Jesu Crist,
Wan dw aller todten leben pist.
Das krewtz, da dw an gelitten hast den tod,
Das hat mich erlöst von der helle not
Vnd hat mir das leben wider geben ...[35])

Nach der Feststellung des wahren Kreuzes erfolgt mit der Reliquie die Rückreise zu Kaiser Konstantin. Am zweiten Tag wurde die Kreuzerhöhung vorgeführt.

Aus dem Anfang des zweiten Stückes geht hervor, daß auch zu Beginn des ersten Spieles Luzifer auftrat und eine Teufelsszene vorhanden war.

Ich fasse zusammen: Der Umzug, den Köler sah, fand am Sonntag nach dem Feste Kreuzauffindung statt. Der Papst ist Silvester I. (314–335), dargestellt in der Szene seiner Legende, wie er den Drachen bändigt. Der gefangene „böse geist" ist wohl der Jude, der gefangengesetzt und genötigt wurde, die Stelle zu zeigen, wo das Kreuz Christi vergraben lag. Die Totenerweckung vermöge der Kraft des Kreuzes war sowohl ein Hauptmotiv der Kreuzauffindungslegende wie Hauptszene des Spieles. Der Kaiser ist Konstantin d. Gr., das „schloß" wohl die prunkvolle Kirche, die er am Ort der Kreuzauffindung erbauen ließ und in der das Kreuz aufbewahrt wurde. Nach der Kirche folgen das Kreuz selbst (praefiguriert durch die Eherne Schlange) und, getrennt durch die Tanzgruppe der Messerer, die Szenen der Kreuztragung Christi mit Maria und den Jüngern. Die „bösen geist" danach sind eine Teufelsszene, wie sie auch das Kreuzauffindungsspiel kennt. Man sieht: die Gleichung zwischen Beschreibung, Legende und Spiel geht beinah restlos auf. Und es ist wohl kaum daran zu zweifeln, daß Köler in Bergen op Zoom ein geistliches Straßenschauspiel gesehen hat, das in einer Hauptgruppenreihe des Umzuges Bilder und Szenen aus der Kreuzauffindungslegende zeigte.

Beide Beschreibungen, die von Dürer wie die von Köler, spiegeln die Eindrücke wieder, die deutsche Zuschauer in den Niederlanden bei zwei großen kirchlichen Festumzügen empfingen. Beide Aufzeichner waren schaufreudige

---

[34]) Hrsg. v. A. v. Keller, Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Nachlese (Stuttgart 1858, Bibliothek des Litterarischen Vereins 46), Nr. 125.

[35]) AaO, S. 82.

Menschen mit Interesse für szenische Veranstaltungen. Jeder skizziert das Gesamtprogramm, nennt die wichtigsten Teilnehmergruppen und einige Bilder oder Szenen. Keiner macht genauere Angaben über die Art und Weise des Gesehenen, berichtet, ob die Bilder und Vorgänge stumm waren, ob Erklärungen dazugesprochen wurden, ob Handlungen mit von den Darstellern gesprochenem Text darunter waren.

Gewiß: die Form der Festprozession läßt kaum ein geschlossenes Drama zu, sondern nur das Einfügen von Bilderfolgen oder Szenengruppen. Über ihre Beschaffenheit macht nun Dürer als genauer Beobachter doch wenigstens indirekte Angaben, wenn er Wagenbühnen, Spiele auf mit Rädern versehenen Schiffen und Spiele auf fahrbaren Schaugerüsten unterscheidet. Aus diesen Bühnenverhältnissen kann man schließen, daß er nicht nur starre Bilderfolgen sah, sondern großenteils auch irgendwie bewegtes Spiel mit Handlung.

Bei Köler fehlen solche indirekte Angaben über die Schauplätze. Die von ihm gesehenen Bilder und Szenen waren anscheinend zum großen Teil auf Schiffbühnen inszeniert. Schiffswagen als Bühnen hatten den Vorteil, daß sie nicht nur eine längere oder breitere Fläche boten, sondern darunter auch noch über einen Hohlraum verfügten, der bei Bedarf sich für verschiedene szenische Möglichkeiten und zur Aufnahme von Mitwirkenden verwenden ließ. Bei den von Köler angegebenen Szenen war bewegte Handlung erforderlich für die Darstellung der, vermutlich dem bethlehemitischen Kindermord gewidmeten, Szene mit dem König, den ein Ritter schlagen will; ebenso bei der Szene, in der Papst Silvester den Drachen beschwört; vor allem aber bei der Szene mit der Totenerweckung und den Szenen mit der Kreuztragung Christi. Die sogenannte „Ausführung" Christi samt den damit verbundenen Volksszenen wurde in Bergen auf ebener Erde mit der Prozession zu Fuß dahinziehend dargestellt. Zu der Krippenszene bemerkt Köler, daß die Hirten und Engel „mancherley" sangen.

Anscheinend wechselten in beiden Festprozessionen starre Szenengruppen mit solchen, die dramatisch bewegtes Spiel darboten.

Auf die Frage, ob dabei ein Text gesprochen wurde, könnte man nur erwidern: die Szenen aus dem Neuen Testament und den beiden Legenden waren gewiß den Zuschauern inhaltlich bekannt; nicht so die Bilder oder Szenen aus dem Alten Testament; sie konnten für das Volk in ihrer Bedeutung als Praefigurationen der Heilsgeschichte nur durch Worte, sei es Erklärung oder Aufschrift, erkennbar gemacht werden.

Dürers Angaben über die Stoffe der in Antwerpen gesehenen Szenen ermöglichten es, drei Szenenfolgen zu erschließen: 1. Bilder aus dem Marienleben von der Verkündigung der Geburt Christi bis zur Krönung im Himmel; 2. die Praefigurationen dieser Bilder durch eine Reihe von Propheten; 3. Bilder aus der Margarethen- und Georgslegende. Durch thematische Vergleiche der Angaben Kölers für Bergen op Zoom mit der Legendenliteratur und erhaltenen Spieltexten war es möglich, die Szenenfolge eines Straßenschauspiels zu rekonstruieren, das die Kreuzauffindung zum Gegenstand hatte.

NEUES ZUM TEATRO OLIMPICO

Von Aagne Beijer (Stockholm)

Der hier abgebildete Kupferstich[1]), der meines Wissens nur in meiner Arbeit „Slottsteatrarna på Drottningholm och Gripsholm", Malmö 1937, abgebildet worden ist, dürfte die älteste erhaltene Abbildung von Palladios Teatro Olimpico mit den in die Torgewölbe eingesetzten, Vincenzo Scamozzi gewöhnlich zugeschriebenen Perspektivbühnen sein. Der hinzugefügte Text von Ottavio Orefici war jedoch auf der Reproduktion nicht leslich. Da er theatergeschichtlich nicht uninteressante Angaben enthält, die sich nicht nur auf das Theater selbst, sondern auch auf Vorkommnisse daselbst anläßlich der während der ersten Jahrzehnte nach Fertigstellung des Theaters 1584 dort gegebenen Vorstellungen beziehen, soll dieser Text hier ungekürzt mitgeteilt werden.

ALLI M^to ET ECC^mi SIG^ri ET PRONI COL^mi LI SIG^ri
DEPUTATI AL GOVERNO DELLA CITTA DI VICENCA

Due furono le cagioni per le quali gli Antichi ordinarono gli spettacoli; l'una fu l'diletto perche in tempo di pace, et di riposo maravigliosamente seruiua à risuegliar la sottigliezsa dell'ingegno et della mente, per il che stabilirno li Teatri ne quali si rapresentauano i fatti, e auuenimenti de gran Personnaggi e de Tiranni; l'altra fù poi per essercitarsi nelle cosedi guerra, e de negotii, e grandemente giouaua ad eccitar la robustezza delle forze, et dell'animo, et all'agilità et destrezza del corpo e perciò prepararno gli Amfiteatri, e Cerchi, e si come ne gli Amfiteatri attendeuano ad inuigorir le forze, et l'animo assaltando e combattendo con fiere, e con gli Huomini, et rappresentando anco taluolta Pugne Nauali. Cosi ne Cerchi all'agilità et destrezza del corpo saltando e correndo sopra carrette di uno o più caualli mà l'intentione loro era però, ch'il tutto fosse indrizzato à l'ornamento e salute della Patria, come a punto già non molti anni per ornamento della Città di VICENZA mia Patria, ad imitatione di quelle superbe Moli, de quali (malgrado di barbara crudeltà) nella città di Roma, più che altroue se ne scorgono pochi fragmenti: per suscitàr la già caduta memoria dell'antichissimo Teatro, che pure nella medesima Città di VICENZA verso le parti di Berica giace mise ramente nelle rouine sepolto del quale / anco spero ritrarne la vera forma fù con l'occasione dell'Ecc^mo e non mai a pien lodato Andrea Paladio Architetto nostro dato principio (oltre la stupendissima Basilica che oggi si vede nella piazza) alla costruttione anco del bellissimo teatro, opera in vero per eccelenza d'architettura la prima forsi, che da gli Antichi in qua habbia incomminciato ci sorgere, e questa hora à perfettione ridotta, capace di sei milla persone in circa, giace al coperto nel luogo che volgarmente si dice l'Isola, di forma accomodatissima al sito: all incontro de gradi vi s'offerisce all'occhio questo bellissimo Prosenio tutto di eccellenti pietre lauorato in

[1]) Ex. Tessinsammlung, Nationalmuseum, Stockholm. Ausgestellt in Drottningholms Theatermuseum. Vgl. Bildtafel II, Abb. 1.

doi ordini Corinthi con Pilastrini sopra che sas tengono poi il soffitto, le colonne del primo ordine sono libere con li suoi contropilastri, e quelle del secondo sporgono in fuori solo li doi terzi, acciò che le statue, che posano sopra li loro Piedestili, venghino per l'apunto a cadere perpendicolarmente al dritto de Centri delle colonne inferiori, come l'istesso fanno quelle, che s'appoggiano alli Pilastrini sopra l'secondo ordine il Soffitto compartito de stucchi, e di Pittura, cuopre l'intersiato pauimento della scena, e col medesmo liuello essendo finto aere, vien coperto il resto del sito: tra le colonne vi sono li Tabernacoli con statue, e tra li Pilastrini l'Historie con l'Impresa Olimpica; le statue ci vengono à rapresentar i più famosi Heroi de Greci, e de Romani, e l'Historie le fatiche d'Ercole. Nel mezo della porta Reggia vi si scorge questa artificiosissima Prospettiva, non solo con gli puri eleuati di rilieuo in prospettiua, ma con tutti gli ornamenti ancora, come Colonne, Cornici, Porte, Poggi, Statue infinite, et altri diuersi Abellimenti: le due Porte che si vedono à destra, e à sinistra, e le due de fianchi hanno parimente da l'una, e l'altra parte di ciascheduna di loro le Prospettiue di rilieuo, le quali col volgersi, vengono à terminar la veduta: si che essendo questo illuminato secondo l'occorrenze di rapresentar secondo l'occorenze di rapresentar qualche heroica Attione, paiono con sottil inganno dell'occhio lontananze infinite de Regi Edifici, da quali uscendo, et entrando li Rapresentanti rendono quel stupore, che sanno tutti quelli, che con tanto loro gusto senz'alcuno rincrescimento per buon spatio di tempo vi si sono trattenuti: potendi ogn'uno commodamente e vedere, e sentir il tutto, con non meno ammirazion, e piacevole terrore insieme nel vedersi talhora sopra comparir' all improuiso prodigiosi Intermedii di minatiose Comete, cadenti stelle, et infocati traui, e talhora ingombrar l'aere d'oscure Nubi, di spessi lampi, e tuoni, di folgori, e Grandini, come se apunto qui fosse esposta, et adduitata ogni Metheorologica impressione. E perche mi rendo sicuro, che presso molti deue restar un desiderio grande per l'altrui relatione di vedere questo Regio spettaculo, acciò non resti solarmente sepolto dentro i proprij suoi termini, ouero nella mente di quei soli, che l'hanno osseruato, e perché anco si scorge il meglio dell'opere di cosi famoso Architetto esser rimasto adietro: ad instanza de cari Amici, et ad utilità de studiosi della buon'Architettura, et anco per debito di ragione, volontieri mi son preso cura di ridure in questa carta con le giuste misure la vera forma del presente teatro, le quali saranno à suoi luoghi minutamente notate, et perchè tanto più si comprende la vera forma, e le parti di questa machina, ho considerato di ponere qui sotto da una parte la pianta dell tutto, et dall'altra li gradi con le loggie, le quale (oltre l'rapresentarci intorno una vaga corona di Colonne Corinthie) seruono mirabilmente a ritener, e far parer le voci maggiori e più suonore, da quali si discende anco commodamente à Gradi; e nel mezo di queste tra gl'Intercolumnij, come parimente in quei delle Teste vi sono le Nicchi con statue, e sopra d'intorno i Poggi. Questo e quanto m' parso douer essere necessario auuisare nella presente Dichiaratione. Ma perchè anco in me è alleuato, accresciuto, e sempre continuato quel solito, e natural desiderio commune di diuotione verso il Patria, ho perciò anch 'io considerato in soddisfatione dell'obligo, e riuerenza, che lo deuo) con qualche segno procurare d'accenarli l'animo grato, il quale per hora sarà l'indrizzarli il presente ritratto, dico al chiaro nome delle VV. SS. molto Ill^{ri} et Ecc^{me} come quelle, che la vengono à rapresentar tutta insieme; e questo non per accrescerli di splendore, ò di gloria, ma accioche per mezo di questa semplice capparra restino tanto più certe, e sicure del desiderio che tengo immenso, di seruirla in occorenze di qualche rilieuo: grandiranno donque per hora quel poco, che riuerentemente le presento, inuece del molto che le deuo, et qui con humiliss^{mo} affetto me l'inchino, et dal Sig^{r} Iddio le prego ogni felicità.

Delle VV. SS. M. Ill^{ri} et Ecc^{me}
Diu^{mo} sere

Di Padoua li 16 Novembre. 1620.

Ottavio Orefici

Der theatergeschichtlich wichtigste Abschnitt des obigen Textes handelt von besonderen Anordnungen bei den Schauspielern. Aus diesen geht hervor, daß der Verfasser es für selbstverständlich hält, daß Schauspiele dort nur bei künstlicher Beleuchtung gegeben wurden, andernfalls würden die von ihm beschriebenen Lichteffekte in den Perspektivbildern ganz wirkungslos gewesen sein. Was Palladio mit seinem Teatro Olimpico zustande gebracht hat, ist auch nicht nur die Rekonstruktion einer römischen scenae frons und eines Amphitheaters nach antikem Muster, wie die antiken Theater war es für Benutzung bei Tageslicht bestimmt und dementsprechend ausgeführt. Gewiß haben es die meisten von uns als Touristen in Vicenza auch nur bei Tageslicht gesehen und sind jedoch alle von seiner unvergleichlichen Schönheit ergriffen gewesen. Es liegt doch auf der Hand, daß nicht nur die von Orefici beschriebenen Effekte, sondern überhaupt die eingebauten und nach dem von Serlios de Architettura (Paris 1545) bekannten System aufgeführten Perspektivbühnen erst bei künstlicher Beleuchtung zu voller Wirkung gelangen. Die Angaben Oreficis bestätigen dabei, was wir durch Angelo Ingegneris Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentar le favole sceniche[2]) kennen, wo der Verfasser eingehend die erste Aufführung im Teatro Olimpico beschreibt; es wurde bei dieser Gelegenheit Orsato Giustinianis Edipo Rè gegeben. Diese Beschreibung gibt uns einen genauen Unterricht wie die Beleuchtung angebracht wurde. Kronleuchter mit abgeblendeten Lichtern waren ziemlich hoch über die Vorderbühne aufgehängt, die sowohl Bühne und Schauspieler als Zuschauerraum beleuchteten, ohne den Zuschauern das Blickfeld zu versperren. Diese Beleuchtung konnte nach Belieben verstärkt und vermindert werden.

Ebensowenig wie bei den Bühnenbildern Serlios war aber die Beleuchtung nur der Sichtbarkeit und der perspektivischen Illusion wegen da. Von den ausführlichen Vorschriften Serlios ebenso wie von den Aussagen anderer Verfasser[3]) wird offenbar, daß für die Zuschauer dieser Zeit die künstliche Beleuchtung, für welche das Abschließen des Theaterraumes vom Tageslicht eine unwillkürliche Bedingung war, einen künstlerischen Eigenwert hatte und in gewissem Maße Selbstzweck war. Und wie es im XVI. Jh. war, wenn das aristokratische Publikum von dem Reiz der aus dem Licht geborenen Zauberwelt der neuerfundenen Perspektivbühne fürs erstemal hingerissen wurde, so ist es nachher immer geblieben. Das Licht lebt seit dem XVI. Jh. im Bühnenbild sein eigenes Leben, nicht nur in den modernen symbolischen Inszenierungen, sondern auch in den am meisten traditionsgebundenen und naturalistischen, ja sogar im filmatischen Projektionsbild. Manches was uns sonst nicht zu ertragen wäre, wird durch die Magie des Lichtes beseelt. Das XVI. Jh. steht tatsächlich als eine trennende

---

[2]) Siehe u. a. Joh. Bemman, Die Bühnenbeleuchtung vom geistl. Schauspiel bis zur früheren Oper als Mittel künstlerischer Illusion. Diss. Lpz. 1933 und Helene Leclerc, Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne, Paris 1946, pag. 92.

[3]) Vgl. Leone de Sommi, cit. von d'Ancona, Origini del teatro italiano, II pag. 403 und von All. Nicoll. Development of the theatre, erste Aufl. pag. 213, und die zahlreichen italienischen Festbeschreibungen des XVI. Jh.

Mauer zwischen zwei radikal verschiedenen Grundformen der szenischen Gestaltung da, oder vielmehr, das fesselnde theatergeschichtliche Drama dieses Jahrhunderts ist der Kampf zwischen diesen beiden Formen: das Theater des Tageslichtes und das Theater des künstlichen Lichtes. Über die entscheidende theatergeschichtliche Bedeutung dieses Kampfes und die Unvereinbarkeit dieser beiden historisch gegebenen Theaterformen sind die Historiker nicht immer klar. Wenige von den Zeichnungen und graphischen Blättern, die sonst unsere beste Quelle zur Kenntnis der neuen Perspektivbühne sind, vermögen einen, wenn auch schwachen Abglanz, von dem magischen Zauber derselben zu vermitteln; am wenigsten die nüchternen Holzschnitte Serlios.

Auch nicht die Wiedergabe Oreficis von Palladios Meisterwerk, der am Scheidewege zwischen den beiden Theaterformen steht und sie in eine paradoxale Antithesis vereint. Die unvergleichliche Schönheit der architektonischen Komposition ist zwar immer da, aber nicht die Verzauberung des Lichtspiels, dessen Vermögen die Wirklichkeit selbst in Unwirklichkeit zu verwandeln die heutigen elektrischen Scheinwerfer schwerlich wiederbeleben können.

Von diesem Ausgangspunkt aus verstehen wir besser das ein wenig kindische Spiel mit technischen Beleuchtungskniffen in den Perspektivbildern, die Orefici erwähnt, und die zu jener Zeit nicht etwa ein völlig neues bedeuteten (schon Serlio beschreibt das technische Verfahren beim Blitz-und-Donner-machen auf der Telaribühne): Kometen, Sternregen, brennende Balken, Blitze, Gewitter, Hagel, treibende Wolken und dergleichen. Abgesehen vom Hauptzweck, das Publikum in Staunen und Bewunderung durch für ihm unbegreifliche technische Vorgänge zu versetzen, erreichte man damit auch eine dynamische Bewegung des im übrigen statischen Bühnenbildes.

Auf die architekturhistorischen Voraussetzungen des Teatro Olimpico gehe ich hier nicht näher ein. Was diese betrifft, kann ich auf die Studie von Licisco Magagnati verweisen: The Genesis of the Teatro Olimpico, erschienen im Journal of the Warburg and Courtaud Institute, Vol. XIV nrs 3–4, London 1951, und auf deren Zusammenfassung im Teatri italiani del cinquecento, Venedig 1954.

Von Ottavio Orefici teilt Thieme-Becker-Vollmers Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, T. 26 (1932) mit: Schüler oder Nachfolger von Palladio in der klassizistischen Richtung Scamozzis, trat auch als Architektur-Theoretiker mehrfach literarisch hervor. Mehrere Bauten in Vicenza und Umgebung sind ihm zugeschrieben, die teilweise unter Palladios Namen gehen.

In seiner oben erwähnten Studie hebt Magagnati mit Recht hervor, daß das Teatro Olimpico nicht, wie so oft behauptet worden ist, ein typisches Renaissancetheater ist, sondern im Gegenteil ein einzig dastehendes Monument darstellt. Das gleiche läßt sich von Giambattista Aleottis Teatro Farnese in Parma sagen, das leider im letzten Kriege zerstört worden ist. Auch Aleotti stand vor der Aufgabe, eine nach antikem Muster ausgeführte Freilichtarchitektur in einen Innenraum hineinzubringen, in diesem Falle eine von einem Amphitheater umschlossene Arena, die mit einer Perspektivbühne zu verbin-

den war. Der Bau war 1619 abgeschlossen, doch wurde das Theater erst 1628 eingeweiht.

Drottningholms Theatermuseum besitzt ein Modell des Teatro Farnese, das aller Wahrscheinlichkeit nach einen von Aleotti selbst ausgeführten Vorschlag zu diesem Bau darstellt und dessen heutiges Aussehen aus den photographischen Aufnahmen hervorgeht. Die Abweichungen beim Modell nicht nur von der endgültigen Gestaltung des Theaters[4]) sondern auch von den von Franz Rapp[5]) abgebildeten Vorentwürfen sind dabei ausschlaggebend. Das Modell zeigt nämlich nicht die Überhöhung des Amphitheaters und den Abschluß mit steiler Brüstung, die wir schon in den gezeichneten Vorentwürfen Aleottis finden. Die Vermutung, daß das Teatro Farnese vom Anfang an hauptsächlich als Arena für Roßballett u. dgl. Schaustellungen beabsichtigt war, stimmt also nicht ganz. Erst als man zur Eröffnung im Juni 1618 das Festspiel Difesa della bellezza mit Fußturnier und Roßballett vorbereitete (das doch niemals aufgeführt wurde), dürfte diese Veränderung der Baupläne zustande gekommen sein. Doch muß man damit rechnen, daß die untersten Sitzstufen als wegnehmbar gedacht waren. Im Modell sind sie es aber nicht.

Auch die Gestaltung des Prosceniums zeigt in die Augen fallende Abweichungen, wenngleich in der Hauptsache das Modell hier maßgebend gewesen ist. Besonders auffallend ist die Doppeltreppe, die zur Bühne hinaufführt und die den Orchesterraum umschließt. Auch diese Treppe deutet auf einen älteren Ursprung. Derartige Treppen, die eine Verbindung zwischen Bühne und Zuschauerraum bezwecken, sind auf Bühnendarstellungen des XVI. Jahrhunderts häufig. Der oft abgebildete Stich von Callot zur Aufführung der „Veglia della liberazioni di Tirreno" in Florenz 1616, gibt ein deutliches Bild von ihrer Anwendung. Die heutige Aufstellung des Modells im Theatermuseum ist von diesem Bilde angeregt worden. Die gegen Ende des XVII. Jahrhunderts in Frankreich auf Kupferplatten gemalten Figurinen sind nach Stichen von Melchior Lorch (geb. 1527) ausgeführt und stellen Türken dar; Lorch hatte mehrere Jahre in der Türkei zugebracht. Die auf der Bühne aufgestellten Miniaturkulissen, Federzeichnungen ebenfalls aus dem XVII. Jahrhundert, gehören zum Modell ebensowenig wie die Figurinen. Modell, Figurinen und Kulissen wurden alle vom schwedischen Sammler, Grafen Carl Gustav Tessin nach Schweden gebracht.

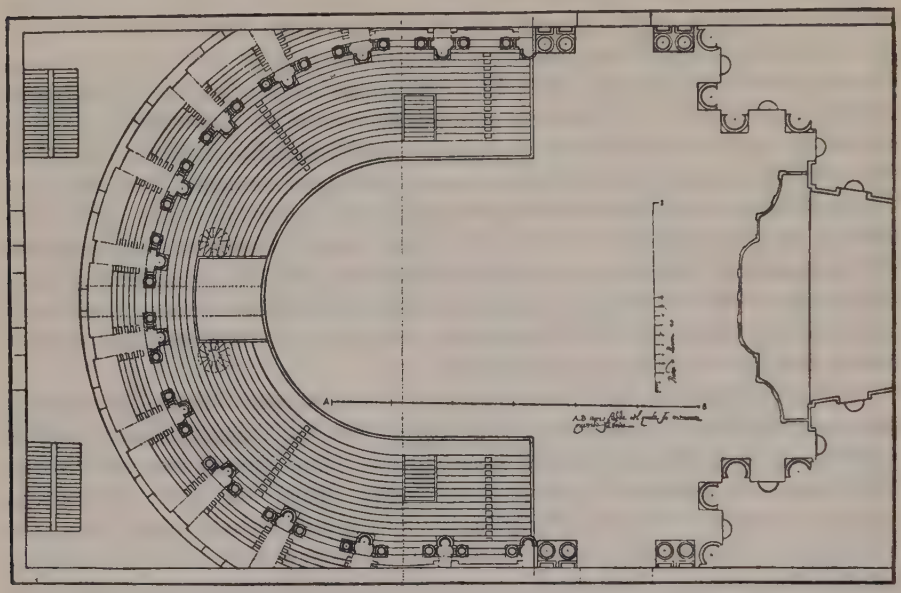
Leider befindet sich das Modell jetzt in einem bedauerlichen Zustand. Aber auch wie es dasteht ist es von Belang als ein Beitrag zur Baugeschichte dieses hochinteressanten Theaters. Die Logen sind niemals in Tiefendimensionen ausgeführt worden, die Wölbungen derselben befinden sich nämlich in der gleichen Vertikalebene wie die Umfassung des Amphitheaters, dessen Außenseite übri-

---

[4]) Siehe zum Beispiel M. Hammitsch, Der moderne Theaterbau, Berlin 1906, S. 35 ff.

[5]) Ein Theater-Bauplan des Giovanni Battista Aleotti. Schr. d. Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 41, Die Arbeiten von Lombardi (1915), zit. von Rapp, und von Giov. Copertini (1929), zit. von Magagnati, waren mir nicht zugänglich.

gens als Steinmauer dargestellt ist. Ob ein Modell zur Bühne einmal auch dabei war, wissen wir nicht. Wäre sie jetzt vorhanden, ließe sich mit größerer Sicherheit bestimmen, ob Aleotti, wie Rapp es vermutet, schon die flachen Kulissen gekannt hat.



Zum Vergleich teile ich diesen handgezeichneten Grundriß des Theaters mit, der früher im Besitz des schwedischen Architekten Carl Hårleman (1700—1753) gewesen ist; Hårleman hat von seinen Reisen in Italien zahlreiche solche Architekturzeichnungen mitgebracht, die sich heute größtenteils im Nationalmuseum Stockholm befinden. Dieser Grundriß stimmt mit dem hier ebenfalls abgebildeten, seltenen Kupferstich aus dem XVII. Jahrhundert (signiert Carolus Virginius Dragus delin. Ex. Tessinsammlung, Nationalmuseum, Stockholm) ziemlich gut überein. Auffallend ist, wie der Kupferstecher bemüht war, seiner Darstellung einen Charakter von voll ausgebildetem Hoch-Barockstil zu geben, der dem Theaterbau Aleottis gar nicht eigen war.

Das Modell ist in Holz ausgeführt und von ansehnlichen Dimensionen: Länge 255 cm, Breite 210 cm, Höhe 95 cm.

DIE ERFASSUNG DES EPOCHALSTILS BAROCKER SCHAUSPIELKUNST IN DEUTSCHLAND[1])

Von Willi Flemming (Mainz)

Die Rekonstruktion einer schauspielerischen Leistung überhaupt ist bereits an sich recht schwer. Meist ist der Forscher auf Aussagen von Zeitgenossen angewiesen, die oft nur spärlich vorhanden und weder eindeutig noch vollständig sind, sich mitunter zu widersprechen scheinen, weil sie verschiedene Merkmale meinen und unterschiedliche Maßstäbe anlegen. Doch sogar in dem Bestfall, daß man selbst den Schauspieler gesehen, ja in Ruhe mehrmals beobachten konnte, wie schwer ist es, die Gestaltung einer einzigen Rolle faßbar zu machen. „Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst, Die Wunderbare an dem Sinn vorüber", sagt Schiller zu Recht, „und wie der Klang verhallet in dem Ohr, Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung." Das einst Gewesene vermag weder Photographie noch Tonband, kaum eine filmische Aufnahme adäquat festzuhalten, und die Gestaltung einer Rolle läßt sich damit erst recht nicht faßbar machen.

Die Frage geht hier jedoch nicht um eine genaue Reproduktion sämtlicher Einzelheiten von einzelnen Rollen, sondern um den Stil. Wir brauchen also nur die konstitutiven Merkmale herauszufinden, die kennzeichnenden Stilzüge aufzuspüren und ihr Zusammenwirken als gesamtheitlichen Komplex, als dynamische Einheit aufzuzeigen.

Diese konstitutiven Stilzüge haben das gemeinsam und eigentümlich, daß sie Ausdruck einer bestimmten Epoche in ihrer Sonderart und Wesenseigentümlichkeit sind. Es handelt sich um den Epochalstil als charakteristische Ausprägung eines Zeitraums und eines ihm geistig-seelisch zugrunde liegenden Substrates.

Unsere Aufgabe spezifiziert sich also dahin, das schauspielerische Gestalten im Deutschland des 17. Jahrhunderts (bis etwa 1720) faßbar zu machen und dabei die konstitutiven Stilzüge aufzuzeigen, die als spezifisch barock sich zusammenschließen und als charakteristische Ausprägung der Epoche verständlich werden.

Wie ist eine wissenschaftliche Erfassung möglich?

Welche Arbeitsweise führt zu diesem Ziel? Wir wollen nicht deduktiv vorgehen und etwa von einem Begriff des Barock, richtiger von einer vorgefaßten

[1]) Vgl. die Bildtafeln IV und V.

Meinung oder Vorstellung etwas ableiten. Verfänglich wäre es auch, von einer anderen Kunst her, etwa von der Malerei, die Resultate zu borgen und mehr oder weniger unbesehen zu übertragen. Zum Vergleich darf man zwar die Erkenntnisse der anderen Künste nachträglich herbeiziehen; sie werden wohl Analogien zeigen, Bestätigungen für den Epochalstil als Ganzes bringen; doch sollte bei der Auswertung nicht die Eigengesetzlichkeit der einzelnen Künste übersehen werden.

Wir wollen uns daher bemühen, den historischen Tatbestand zu rekonstruieren, eben das für das 17. Jahrhundert in Deutschland charakteristische schauspielerische Gestalten. Bewußt oder unbewußt, aus Konvention oder Theorie, erhält es vom Sog der Epoche eine gemeinsame Richtung und Haltung, ähnlich wie in Küstenlandschaften die Bäume durch die vorwiegende Windrichtung in Wuchs und Entfaltung deutlich geprägt und gemeinsam gerichtet erscheinen.

Eine Reihe von Methoden müssen angewandt werden, um möglichst von allen Seiten das Phänomen zu betrachten und in sein Gefüge einzudringen. Zuerst gilt es, gesicherte Tatbestände festzustellen: wie wurde eigentlich gespielt?

Am exaktesten vermöchte darüber die Selbstinterpretation Auskunft zu geben. Wir erfahren damit, wie es wirklich gemacht wurde. Wenigstens weist der Künstler selbst in solcher Auslassung auf das hin, worauf es ihm besonders ankommt. Gewiß müßte das erst kritisch geprüft und verarbeitet werden, vor allem von Augenzeugen ergänzt, bestätigt oder berichtigt werden.

Leider fehlt im 17. Jahrhundert jegliche Selbstdeutung von Schauspielern; wir sind einzig auf Augenzeugenberichte angewiesen und auch deren sind nur wenige vorhanden. Allerdings besitzen sie als Quelle hohen Wert.

Mit Recht sagt Hans Devrient (Vorwort zum Archiv für Theatergeschichte, Bd. 1, 1904, S. VII): „Der kurze Eindruck eines einzigen Theaterabends, einer einzigen Szene, ja eine einzige Bewegung, eine Miene, ein Wort, ein Ton kann festhaften in der empfänglichen Seele für ein ganzes Leben, kann unverlierbare Erfahrung werden. So kann ein einziges, kongenial nachempfundenes Erfassen eines solchen kleinen Zuges eine ganze Kunstleistung, eine ganze Persönlichkeit wieder oder sogar zum ersten Male der Mit- und Nachwelt vor den inneren Sinn rufen." Genau genommen, hören wir in solchen Fällen nur, wie eine Leistung wirkte, welche Züge an ihr auffielen. Aber solch treffendes Schlaglicht wird sich selten finden und so müssen wir uns nach weiteren Hilfen umsehen.

Besonders viel wird man sich von Abbildungen versprechen. Hier ist jedoch von Anfang an kritische Vorsicht geboten. Selbst die Photographie ist verhältnismäßig selten ein Schnappschuß während der Generalprobe, kaum während einer regulären Aufführung. Meist ist es eine gestellte Gruppe oder Pose. Auch dann läßt sich wohl Markantes beobachten und vielleicht wird gerade betont, was wirksam war. Das gilt auch von Zeichnungen, von Bleistiftskizzen, die während des Spielens gemacht wurden. Manches davon könnte in einem Gemälde festgehalten sein, das etwa einen Großen in seiner berühmten Rolle verewigt. Keinesfalls darf man von Gemälden oder Stichen ausgehen, die irgend-

welche Motive, etwa Liebesszenen, darstellen. Verwendbar sind dagegen Illustrationen von Dramen. Auch hier ist kritische Scheidekunst am Platze, um freie Zutat des Graphikers zu sondern von schauspielerischem Tun. Es fragt sich überhaupt, ob und inwieweit eine reale Aufführung nachwirkt oder bewußt zugrunde gelegt ist. In diesem Fall finden wir, was in der Erinnerung dem Maler wirksam blieb und wie das aussah. Tatsächlich besitzen wir aus der deutschen Barockzeit einige, allerdings ganz wenige Texte mit Abbildungen. Ich erinnere nur an die „Pietas victrix" des Jesuiten Nicolaus Avancinus. Das Exemplar von 1659 geht auf die Aufführung vor dem Kaiser im Februar zurück und wurde wohl zur Erinnerung daran in kleiner Auflage hergestellt. Dagegen blieben nur die Stiche zur „Catharina von Georgien" des Andreas Gryphius erhalten, als sie 1655 im Schlosse zu Wohlau aufgeführt wurde. Als späteres Denkmal kommt die Oper „Pharasmanes" des Joh. Friedr. von Uffenbach (um 1720) hinzu.

Das führt uns weiter zu Spieltexten überhaupt. Sie pflegen mit Anweisungen für die Aufführung versehen zu sein. Bei Drucken, die von vorneherein als Literaturwerk gemeint sind, finden sich erfahrungsgemäß solche Vorschriften weit seltener. Sind sie vorhanden, dann haben sie allerdings bedeutendes Gewicht. Dann wünscht der Autor, es so gemacht zu sehen; er legt Wert auf diese eine, ihm vorschwebende Art der Verwirklichung. Das kann ein Kunstgriff sein, den er bei einem Großen sah, der ihm als besonders ausdrucksvoll oder doch als neu und wirksam in Erinnerung blieb. Das könnte eine Geste sein, die besonders vom Geist der Zeit erfüllt ist; aber es kann auch bloß ein skurriler Einfall des Autors, eine Grille aus abseitigem Individualismus sein. Dann gäbe sie wohl über Eigenart und Stil des einen Dramatikers, nicht aber über den Epochalstil Auskunft, höchstens im Gegensatz zu diesem. Jedenfalls muß kritisch geprüft werden, was jede einzelne Angabe an ihrer Stelle und im jeweiligen Zusammenhang wirklich aussagt. Bisher begnügte man sich damit, die notierten Belege einigermaßen systematisch zu gruppieren. Das ist als Vorarbeit zwar recht nützlich, verlangt aber nach weiterer Auswertung. Jedenfalls besagen all diese direkten Anweisungen lediglich, wie der Autor sein Stück sieht und was er sich besonders wünscht. Wenn man genauer zusieht, enthält der Text daneben meist noch eine Reihe von Angaben über das Spiel, die mancherlei Aufschlüsse zu geben imstande sind. Sie erschienen damals selbstverständlich, üblich oder notwendig, so daß sie nicht extra notiert wurden.

Recht aufschlußreich sind die Schriften von Theoretikern. Sie heben hervor, was zeitgemäß ist und worauf man Wert legt. Also wird sich der Stilwille der Epoche deutlich spiegeln. Sie geben direkte Vorschriften, wie man es machen soll und verdeutlichen das meist durch Abbildungen. Am meisten bekannt sind wohl die „Ideen zu einer Mimik" von J. J. Engel (1785/86). Für den Spätbarock besitzen wir in der „Dissertatio de actione scenica" des Münchener Jesuiten P. Franciscus Lang eine wichtige Quelle. Sie erschien zwar erst 1727 posthum und dürfte um 1700 bereits verfaßt sein. Stets muß beachtet werden, ob noch weitere, weniger bekannte Theoretiker vorhanden sind, die etwa eine andere

Stilrichtung propagieren. Auch Zusammenhänge mit dem Ausland gilt es zu erwägen.

In späteren Zeiten lassen sich zur Ergänzung praktische Lehrbücher heranziehen. Sie vermitteln einen Einblick in die Ausbildung, zeigen, wie und was zu lernen war. Man erhält dadurch also eine Vorstellung von der durchschnittlichen Praxis, vom üblichen Betrieb. Immerhin stützt dieser doch den Zeitstil, wennn schon dessen markanteste Züge bei den Theoretikern eindringlicher hervortreten.

Erst wenn durch diese vier Methoden unser Auge geschärft und auf die entscheidenden Eigenarten des Epochalstils eingestellt ist, mag man zur Ergänzung den Blick auf die Gebärdensprache der zeitgenössischen Bildkunst richten. Vor allem die Plastik dürfte Parallelen bieten. Die figurenreichen Altäre scheinen ganze Szenen festzuhalten; die Denkmäler vom Reiterstandbild bis zur Grabskulptur zeigen die typischen Gesten ihres Jahrhunderts. Auch Malerei und Graphik sehen wir so vorbereitet mit neuen Augen. Sie bestätigen den Gebärdenstil und leiten darüber hinaus vielleicht noch auf Beobachtungen über Anordnung und Gruppierung hin. Aber die Aussagen von Text und Textillustration, natürlich auch von Augenzeugen und Selbstdeutungen rangieren über denen der bildenden Künste, denn diese haben auch ihre Sondergesetzlichkeiten und daraus können sich andersartige Folgerungen ergeben. Als warnendes Beispiel vergesse man nie die unterschiedliche Darstellung des Todes von Laokoon und seinen zwei Söhnen in der Plastik und im Epos. Jedenfalls wäre es methodisch grundfalsch, naiv von einigen Gemälden auszugehen und von da aus den schauspielerischen Stil einfach ablesen zu wollen. Denn vor allem ist die Bildwirkung ja stets statisch und davon notwendig die Komposition bestimmt, wohingegen die Schauspielkunst dynamisch, primär Bewegung ist.

Gerade diese Seite des Bewegten, zumal die Bewegungsabläufe werden nur in Andeutungen sich aus direkten Szenenanweisungen oder aus dem Text selbst erschließen lassen. Hier wünscht man sich ganz dringend eine Verdeutlichung. Man kann sie finden in parallelen Schilderungen der Romane. Es gilt also möglichst gleiche Situationen und Geschehnisse wie auf der Bühne aufzuspüren und zu verfolgen, wie sich die Figuren im Roman nun verhalten und benehmen. Der Erzähler vermag den ganzen Vorgang ausführlich in seinem Ablauf zu schildern. Dadurch werden die Andeutungen im Text ergänzt und die Anweisungen lebendig und greifbar. Auch die Bilder verlieren ihre Erstarrung, ergeben sich wohl gar als der fruchtbare Moment eines Bewegungszuges oder einer schwingenden Geste. Das Vorüberrauschende der mimischen Leistung ließe sich mit dieser Methode einigermaßen einfangen, wenigstens andeutungsweise rekonstruieren. Es wird ja nicht wie Mosaiksteine Gebärde an Gebärde gesetzt, noch wird eine angelernte Stellung schematisch mit einer anderen vertauscht. Es ist dort ein Leben, das ausschwingt, ein lebendiger Mensch, der eine Rolle darlebt.

So werden wir weitergewiesen zu einem innersten Ring, zum Menschen. Er ist ja Wurzel und Träger des Schauspielerischen wie des Epochalen. Ganz un-

beachtet blieb bislang die Tatsache, daß alle Darstellungsgestik mit der Sprachgebärdung zusammenhängt, ja von ihr getragen wird. Nicht was gesagt wird, interessiert uns hier, vielmehr wie es gesprochen wird. Nicht auf den Sachverhalt aus den einzelnen Worten richtet sich unser Auge, sondern unser Ohr öffnet sich dem Schwingen der Sätze und der Gesamthaltung des Sprechers. Es gibt nämlich nur einige wenige Grundhaltungen des Sprechens überhaupt. Sie hängen mit der sozusagen Dreidimensionalität des Sprachlichen zusammen und ergeben sich aus der vorwiegenden Richtung der Aufmerksamkeit, des Lebensinteresses.

So kann man sich vorzüglich auf das Aufzeigen des Sachlichen, der Sachverhalte einstellen oder auf Kundgabe des Seelischen, der eigenen Meinung sich beschränken, oder zum Mitmenschen hin sich wenden, ihn heran- und hineinziehen in eine Gemeinsamkeit des Bedeutens. Mit jeder einzelnen dieser Grundeinstellungen ist ein bestimmtes System der Gebärdung verbunden, ein Ausschwingen ins Körperliche gegeben. Öffnet man sich dieser inneren Struktur der Sprachgebärdung, indem man den Text zu verlautbaren unternimmt, so erlangt man eine Prädisposition für das Fortschwingen in Geste und Bewegung, also für einen zugehörigen Stil. Zum mindesten läßt sich damit manch schauspielerischer Versuch als nicht entsprechend korrigieren, das auf Abbildungen Vorgefundene realisieren und in Bewegung umsetzen. Haltung, Bewegungsschwung und Gebärdenzug zeichnet sich ab und es läßt sich, wenigstens im Umriß, das einst lebendige Spiel des Schauspielers wieder erwecken. Diese Methode gewährt uns einen Nachvollzug und verdeutlicht somit, wie der alte Text sich sprechen läßt, ja gesprochen sein will, wie die Aufgaben, Vorschriften, Abbildungen sich wirklich spielen lassen. Zwar wird es kaum zu einer Rekonstruktion in allen Einzelheiten kommen, doch zu einer Beschwörung oder Ahnung des Stilprinzips hinreichen und damit das bisher Erforschte ergänzen und beleben. Man könnte also eine Aufführung von Szenen, Akten, wohl gar eines ganzen Stückes wagen. Jedenfalls weiß ich aus eigener jahrzehntelanger Bemühung, auf wieviel man erst durch solche langwierige und eindringliche Arbeit aufmerksam wird, was bloßem Lesen ganz entgeht. Doch muß als Einstellung forscherisches Tasten vorwalten, keineswegs Modernisieren und Wirkenwollen sich vor den Text drängen.

Von der Sprachgebärde aus ist der Weg nicht weit zu deren Träger, zum Menschen in seiner epochalen Sonderart. Selbstverständlich, allzu selbstverständlich nehmen wir es hin, daß die Jahrhunderte durch die Moden sich unterscheiden. Bei genauerem Hinsehen entdecken wir eine entsprechende Verschiedenheit im Gebaren. Aber zur äußeren Haltung gehört auch eine innere. Sie eben prägt sich aus in Verhalten und Benehmen, in Kleidung und in Sprache. Im Menschen und seiner Haltung finden wir demnach das Substrat des Stiles, eben das, was ihm Einheitlichkeit gibt, die einzelnen Züge zusammenklingen läßt. Der Mensch als Träger und Vollstrecker seiner Epoche erfüllt sie mit Leben von spezifischem Pulsschlag, der alle Äußerungsweisen analog schwingen läßt, also einen Epochalstil erzeugt. Es ist tiefster Trieb des Menschen, sich

gegenüberzukommen; mit den Künsten sucht er sein Spiegelbild einzufangen. Auch die Schauspielkunst trachtet danach und läßt auf der Bühne es leibhaftiger werden. So vermögen wir von hier aus, die beobachteten Stilzüge in ihrer Zusammenstimmung zu deuten und als konstitutiv für den Epochalstil zu verstehen.

Die Untersuchung wird am zweckmäßigsten in drei Etappen vor sich gehen. Zunächst muß gültiges Material herbeigeschafft werden. Um die schauspielerische Leistung faßbar zu machen, dienen die ersten beiden Methoden. Ausgegangen wird von Selbstinterpretation und Augenzeugenbericht; ergänzend werden Dramentexte mit Abbildungen hinzugenommen. Die bloßen Texte dagegen führen durch die direkten Anweisungen des Autors schon weiter, und zwar zum bewußten Stilwillen. Noch energischer betonen ihn die Theoretiker. So ergeben sich eine Anzahl markanter Stilzüge. Durch Parallelen in den benachbarten Künsten vermehrt sich deren Gewicht. Ausführliche Schilderungen in Romanen verdeutlichen die Abläufe auf der Bühne. Verwandte Darstellungen in Malerei und Graphik beleuchten und spezifizieren diese Vorgänge. Die Plastik zumal betont oder ergänzt die Ausgestaltung der Gestikulation. Diese markanten Stilzüge werden in der dritten Etappe unseres Arbeitsganges als konstitutiv für den Epochalstil erwiesen. Sie sind nicht äußerlich zugesetzt oder zufällig gemacht, nicht von irgendwo anders her erborgt, sondern entstammen der Sprachgebärdung der Epoche. Dieser Nachweis führt dann weiter zum Gesamt des epochalen Menschenbildes. Von dort her werden sie in ihrem Zusammenhang gedeutet und als charakteristisch für die Epoche verstanden. Auf solche Weise scheint eine wissenschaftliche Erfassung des Epochalstils in der Geschichte der Schauspielkunst methodisch-exakt durchführbar.

Unsere Überlegungen über die Methoden haben die Wege verdeutlicht, die einzuschlagen sind. Aber es ist auch nötig, sich über das zu erschließende Gebiet klar zu werden. Worauf wäre zu achten? Auf die Gestik allein, das wäre zu wenig. Es gilt sämtliche Komponenten schauspielerischen Gestaltens zu berücksichtigen.

Zuerst drängen sich die verschiedenen Mittel der Verleiblichung auf. Sie scheiden sich gemäß den Körperteilen, die das Seelisch-Menschliche ausdrücken. Bei der Gestikulation sind die Arme, die Hände, ja die Finger entscheidend. Die Beine dagegen werden für die verschiedenen Arten der Bewegung maßgebend. Wie läßt sich die Gangart differenzieren oder Stehen und Sitzen ausdrucksvoll gestalten. Fußstellung und Beinhaltung fordern Beachtung. Hinzu kommen Sinken, Stürzen und Fallen, vom zeremoniellen Niederknien bis zu Ohnmacht und Tod. Natürlich wirkt dabei der ganze Körper mit, nicht nur der Oberkörper und damit auch die Arme. Darüber hinaus meist auch der Kopf. Dieser kann jedoch in anderen Fällen hauptsächliches Ausdrucksmittel werden. Das Seelische prägt sich dann vorwiegend im Gesicht aus, im Mienenspiel. Die Mimik beruht auf den Bewegungen der Augen und Augenbrauen, der Muskeln von Stirn und Mund, ja des Kopfes als Ganzem. Hinzu kommt die

Leistung der Stimme, die Deklamation und die unartikulierten Äußerungen. Der Vortrag wird durch Tempo, Tonstärke, Klangfarbe, Rhythmisierung charakterisiert. Der Autor kann in direkten Anweisungen oder auch der Sprechtext selbst die Verwendung einzelner dieser körperlichen Mittel vorschreiben. Häufig allerdings wird deren Einsatz dem Gutdünken von Schauspieler oder Regisseur überlassen und allgemeine Angaben, die den psychologischen Ursprung oder Eindruck auf das Publikum bezeichnen.

Es genügt jedoch nicht, lediglich das Einzelspiel zu untersuchen. Der Schauspieler steht ja nicht isoliert da, erst im Zusammenspiel erfüllt er seine Aufgabe. Das Zueinander gilt es also zu beobachten, die Art der Bezogenheit der Partner festzulegen. Sie wird greifbar in den Stellungen, in der Anordnung, im Abstand; es gibt da unwillkürliche und selbstverständliche, aber auch festgelegte Regeln und gewollte Konventionen, die mit der soziologischen Struktur der Epoche zusammenhängen. Nicht minder aufschlußreich ist die Gruppenbildung. Typische Situationen sehen in den einzelnen Zeiträumen ganz verschieden aus. Man nehme die Liebesszene, den Abschied, Streit, Überredung oder gar Sterben, von den wesentlich zeremoniösen Vorgängen ganz zu schweigen. Hier vermögen die Schilderungen der Erzähler ergänzend beizusteuern. Ferner lohnt sich, festzustellen, wie und in welchem Maße auf das Publikum Rücksicht genommen wurde, worauf die Theoretiker und Praktiker meist deutlich hinweisen. Beachtung verdient endlich das Verhältnis zum Raum. Wie wird er ausgespielt, in welchem Verhältnis steht der Spieler zur Ausstattung, welche Rolle spielt Mobiliar und Maschine. Das zieht nicht nur die theatertechnischen Verhältnisse in das Blickfeld, es eröffnet auch Ausblicke auf den Geist der Zeit überhaupt.

Gesondert zu untersuchen bleibt schließlich noch die Massenregie. Wozu und in welcher Weise werden größere Ensembleszenen verwendet. Man wird nicht ohne einen Blick auf die dramaturgischen Zusammenhänge und Erfordernisse auskommen. Das deutet sowohl auf die geistige wie gesellschaftliche Sonderheit der Epoche hin. Was ist beliebt, ja obligat, wobei auch die Oper zu berücksichtigen wäre. Die Starrheit der Bilder wird belebt durch die Schilderungen der Romane. So werden die großen Ausstattungsszenen lebendig, sei es etwa eine Ratssitzung, Audienz oder Krönung, Verhör, Gericht oder Hinrichtung, Aufzug, Gefecht oder Gelage, kultisches Opfer oder zauberische Geisterbeschwörung, Heirat oder Totenfeier. Das Wie und die Effekte dieser Prunkszenen zeigen die Theaterkunst der Epoche in ihrer ganzen Fülle und besonderen Eigenart und vollenden unsere Anschauung vom damals herrschenden Epochalstil.

Diese prinzipielle Besinnung bezieht sich auf das Herbeischaffen und Aufbereiten des Materials, sollte jedoch nicht ein Schema der Darstellung festlegen. Denn man erhielte dann nur einen nach Stichworten geordneten Zettelkasten. Das dermaßen Gesammelte auszuwerten und zu Resultaten zu verdichten, geht in eigener Weise vor sich. Es kommt darauf an, eine Tür zu er-

spüren, die in die Tiefe führt, so daß wir dem Zeitgeist begegnen oder genauer gesagt, Menschenbild und Menschenauffassung der Epoche in ihrer charakteristischen Ausprägung. Das darf jedoch, um einem subjektivistischen Impressionismus zu entgehen, nicht ein beliebiger Eindruck oder aufgezwungenes Hineinlegen auf Grund einer vorgefaßten Theorie sein. Die Zeitgenossen selbst müssen es als bedeutsam und wirkungsvoll, ja geradezu als entscheidend und zeitgemäß empfunden haben. Augenzeugenbericht und womöglich auch Selbstinterpretation werden einen Szenentypus hervorheben, der ihnen besonders auffällt und gefällt, der deswegen auch als effektreich und wirksam häufig wieder verwendet wird.

Wesensmerkmale des barocken Epochalstils der deutschen Schauspielkunst

Wenden wir uns der Erschließung der epochalen Eigenart barocker Schauspielkunst in Deutschland zu. Das Auftreten der englischen Komödianten eröffnet das Jahrhundert und gibt zugleich den Anstoß zu neuer Darstellungsweise. Doch sie bringen keinen fertigen Stil von der Insel herüber. Weil sie wegen der fremden Sprache nicht auf gleiches Verstehen wie in ihrer Heimat rechnen können, zudem einer anderen Mentalität und anderen politischen wie gesellschaftlichen Verhältnissen gegenüberstehen, müssen sie sich jedenfalls anpassen und demgemäß neue Weisen der Darbietung entwickeln. Eine eigene Art drastischen Mimens verbindet sich mit unterstreichender Prosa und liefert den Ausgangspunkt für die deutschsprachlichen Wandertruppen nach dem Kriege. Das zur Virtuosität strebende Handwerk dieser Berufsschauspieler wird sekundiert von dem nicht minder virtuos betriebenen Tun der Oper. Die Theaterpraxis der Jesuiten zeigt sich davon mitgerissen, aber auch das neu entstehende deutschsprachige Kunstdrama kann und will die Zugehörigkeit zu dieser ganzen Richtung des Zeitgeschmackes nicht verleugnen. So bietet das verfügbare Material trotz mancher Abschattungen doch ein ziemlich homogenes Bild, die Zusammengehörigkeit eines Zeitraums mit seinem Epochalstil.

Es hält daher nicht schwer, eine zeittypische Lieblingsszene zu finden. Allerdings hilft uns da kein bekanntes Bild, kein Schauspielerporträt in der Hauptrolle, wie später bei Garrick. Wir wissen nicht einmal wie Velten aussah. Einzig dessen Pickelhering Christian Janetzky (Jantzky) verewigt ein Kupferstich (Könnecke Bilderatlas, 2. Auflage, S. 198). Jegliche Selbstinterpretation eines Schauspielers fehlt. Die wenigen Berichte von Zeitgenossen lenken ihren Blick gänzlich auf das Geschehen. So erhalten wir etwa von Tzschimmer über vier Stücke, die im Laufe des Februar 1678 in Dresden aufgeführt wurden, genaue Inhaltsangaben, jedoch alles in Erzählung umgesetzt und nichts über die Vorstellung an sich (Creizenach, Schauspiele der engl. Kom., S. 339 bis 346). Der Herzog Ferdinand Albrecht notiert zwar gewissenhaft das Personenverzeichnis mit den Namen der Schauspieler, aber sein Schreibkalender für 1680 ließ nicht mehr Platz als zu der summarischen Formulierung „wohl vorgestellet" (15. Oktober 1680 „ward sehr wohl vorgestellet" vom „Titus und Aran"). Nur bei Joh. Rist merkt man den Fachmann, der sowohl Stücke schrieb und zur

Aufführung brachte, wie als Student auch selbst spielte. Aber es ist lediglich eine Anekdote, die er aus seiner Jugend zum besten gibt. Bei aller Lebendigkeit liefert sie nur einen Beleg über das Extemporieren, gelegentlich einer Aufführung wohl 1625, wahrscheinlich in Altona. Die inzwischen verflossenen vierzig Jahre scheinen eine Verwechslung der Stücke hervorgerufen zu haben (Königssohn von England mit Hamlet; Abdruck der Stelle im 3. Band meiner Reihe Barockdrama, S. 132). Jedenfalls kennt Rist den Hamlet, der Herzog bekommt von Elenson eine Bearbeitung von Kyd's Spanish Tragedy (23. August 1680) vorgespielt, die sich das ganze Jahrhundert hindurch auf dem Spielplan erhielt. Die Fabel beider Stücke wird auf eine besondere schauspielerische Leistung hingesteuert, auf den gespielten Wahnsinn. Liegt darin etwa mehr als eine Virtuosenaufgabe? Fragen wir nach dem ausführlichsten Augenzeugenbericht und achten wir darauf, was in ihm sich als am stärksten wirkend finden läßt.

Verfaßt hat ihn der Danziger Ratsherr Georg Schröder (1635 bis 1703). Er steht auf der Höhe der Bildung, wie sie für jene Zeit bezeichnend ist. In Leipzig und später in Leyden hatte er Juristerei studiert, durch die übliche Bildungsreise (1661 bis 1663) England, Frankreich, Italien, Deutschland und auch Polen kennengelernt und so seinen Blick geweitet. In seinem handschriftlichen Tagebuch berichtet er ausführlich (abgedruckt bei Bolte, Danziger Theater, S. 104 bis 110) über acht Stücke. Er sah diese im September und Oktober 1669 zur Zeit des großen Jahrmarktes. Die erhaltenen Akten erweisen (Bolte, Danziger Theater, S. 101 ff.), daß fast vier Monate lang (vom 22. August bis zum 7. Dezember) im Gebäude der „Fechtschule" zu Danzig die berühmteste Truppe der Zeit spielte und gewissenhaft die ihr auferlegten Abgaben zahlte; es war Carl Andreas Paulsen mit seinen zwölf Genossen. Unter diesen befand sich ein Stern erster Größe, der junge Magister Johannes Velten, der sein Schwiegersohn und zehn Jahre später sein Nachfolger wurde. Auch Paulsen selbst wird nicht ohne Bildung gewesen sein; sein Onkel war 1672 regierender Bürgermeister von Hamburg. Dort wurde der Prinzipal wohl um 1620 geboren und entstammte einer angesehenen Familie, die sich latinisiert auch Pauli nannte. Er setzte sich energisch seit 1663 durch; seine Truppe war schon damals im ganzen Norden berühmt, kehrte öfter in Kopenhagen, Stockholm, in Königsberg und Riga als gern gesehener Gast ein. Er stand also 1669 auf der Höhe seines Ansehens, und es war wirklich ein Theaterereignis von Bedeutung, als er in Danzig den Herbst über Vorstellung gab. Deshalb hat Schröder auch nur diesmal in seinem Tagebuch davon Notiz genommen und offenbar das Eindrucksvollste festgehalten. Wovon er aber spricht, ist das Geschehene als Ganzes, das Geschehen im Stück. Dessen Inhalt erfahren wir in erfreulicher Deutlichkeit. Über die einzelne schauspielerische Leistung hören wir leider nichts. Nur etwas davon steckt in einer Szene, die ganz und gar vom Tun des Schauspielers erfüllt wird: es ist die Wahnsinnsszene. Sachlich trocken wird konstatiert: „wird unsinnig". Ergänzend noch kann man als verwandt heranziehen den Angsttraum, in dem der Betroffene „fantasiret". Dramaturgisch bringt das wahnsinnige Toben stets den katastrophalen Abschluß der Handlung, zugleich die

Strafe für den Schuldigen. Es sind verschiedene Arten von Stücken, die so endeten. Neben der Liebestragödie (Irrgart der Liebe) steht das Märtyrerstück (Margareta). Eigentlich gehört die Todesverzweiflung des Faust ebenfalls hierher. Aber Schröder sah auch „Ibrahim Bassa", offenbar das Jugenddrama von Lohenstein. Dieser hat noch später das Ende des Tyrannen Nero (Agrippina V, 1) mit solcher Tobeszene effektvoll gestaltet. Selbst der größte Kunstdramatiker, Andreas Gryphius, verschmäht diesen Kunstgriff nicht. Ganz bewußt hat er ihn verwendet. Denn in der zweiten Fassung seiner Tragödie „Carolus Stuardus" (erschien 1663, Palms Ausg. Lit. Ver. Stuttgart, S. 455) setzte er eine solche Szene hinzu. Einer der Richter hat über seine Mitschuld am Bluturteil den Verstand verloren. Er „kommt rasend mit halb zerrissenen Kleidern und einen Stock in der Hand auf den Schau=Platz gelaufen. Er schlägt sich auf die Brust. Er stellet sich als höret er etwas von fern. Er geberdet sich mit dem Stock als mit einer Trompeten. Als mit einem Feuerrohr." Dies ist die längste und ausführlichste Anweisung über schauspielerische Darstellung, die sich in den Stücken des großen Schlesiers überhaupt findet. Das hat sich nicht seine Phantasie erträumt, offenbar wirkt etwas real Gesehenes nach. Wiederum handelt es sich auch nicht um etwas ganz Neues, ihm bisher Fremdes. Er benutzt wohl Effekte, wie sie die Wandertruppen zeigten. Von ihnen angeregt, verwendet er nicht nur Ohnmacht bei großem Schmerz, es verwirrt sich auch der Geist der Betroffenen. So geschieht es bereits in seiner ersten Tragödie „Leo Armenius" (1650 gedruckt), wo in der letzten Szene die Kaiserin an der Leiche ihres ermordeten Gemahls diesen wieder lebendig sieht und die Mörder bestraft. Vielleicht noch etwas früher als dieses Stück übersetzte Gryphius die Märtyrertragödie die „Gebroeders" von Vondel unter dem Titel „Die Gibeoniter". Er fügte Bühnenanweisungen hinzu und darunter auch die, daß Ritzpa in übergroßem Weh über die getöteten Brüder in irres Lachen und seltsame Gebärden verfällt (Ausg. Palm, S. 794). Noch in seinem letzten Trauerspiel (Papinian, gedruckt 1659) läßt er den Tyrann bei der Meldung vom Vollzug seines Blutbefehls von beängstigenden Wahnvorstellungen ergriffen werden. Dieser deutet sie am Schluß selbst (5. Akt, V. 364): „So wütet in uns selbst ein rasend toll Gewissen". In ähnlicher Weise wird der Perserschach für die Hinrichtung der Catharina von Georgien gequält, wobei deren Geist ihm erscheint und ihm sein und seines Reiches Ende vorhersagt. Auch hier erzeugt die Gewissensnot einzelne Wahnvorstellungen (5. Akt, V. 405 ff.). Natürlich läßt sich das Jesuitendrama dergleichen Effektszenen nicht entgehen, zumal Seneca im „Hercules furens" ein berühmtes Muster bot. Joh. Rist fügt sogar in das Festspiel auf die Beendigung des Dreißigjährigen Krieges eine reguläre Wahnsinnsszene ein (Friedejauchzendes Teutschland, S. 196): „Hie komt der Sultan Osman oder der Türk in großer Eile gelauffen, der Rock ist ihme vom Leibe geriesen, das Hemt mit Blut besprützet, der Säbel zerbrochen, er rennet auf dem Schauplatze als ein Unsinniger herum, ruffet und schreiet mit schrecklicher Stimme ..." Das ist greifbares Theater, schauspielerisches Tun genau gesehen und begierig übernommen.

Die Wanderbühne pflegte diese Möglichkeit, das Publikum zu packen. Es gibt ein Stück, das gänzlich auf dem Wahnsinnigwerden, und zwar aus Liebeskummer aufgebaut ist. Es heißt „Der verirrte Liebes-Soldat" und handelt von „des Königs Selims Sohn, unter dem Nahmen Oromachus". Im dritten und letzten Akt treffen wir ihn im Kerker gefangen und „an Ketten geschlossen"; die Szene endet mit dem Effekt: „er reist die Ketten entzwey und laufft rasend darvon" (III, 1). Die vierte Szene wird wieder ganz von ihm bestritten: „Oromachus rasend auß"; er erkennt die ihm folgende Geliebte nicht, um die doch eben sein ganzer Kummer ging. Noch die neunte Szene beginnt mit der Anweisung für die Hauptfigur „rasent auß"; es folgt dann erst die glückliche Lösung. Ein Manuskript des Stückes hat den Vermerk „geschrieben von Gabriel Möller a. d. 1689 d. 25. Februarij in Dresden"; eine zweite Fassung trägt die Widmung an Kaiser Leopold von „Andreas Elensohn, Direktor der hochteutschen Compagni Comoedianten" († 1708). Es handelt sich um die berühmteste Truppe der achtziger Jahre und um den Hof als deren Publikum. So wurden dergleichen Szenen also allgemein bewundert. Sie müssen damals nicht nur äußerlich Eindruck gemacht, sondern auch innerlich ergriffen haben. Gewiß denkt man zurück an Kyds Spanish Tragedy und an Shakespeares King Lear. Beide Stücke stehen auf dem Repertoire der Wanderbühne das ganze Jahrhundert hindurch, sie werden eben als aktuell beibehalten. In dem ausführlichen Programm der Breslauer Aufführung von 1692 vom „König Liear" heißt es Actus III, Scene 12: „Der König gantz verwirret kommt heraus mit Graf Kent", in Scene 14: „der König gantz rasend heraus mit Kent" und Scene 15: „Edgar zu ihnen auch rasend" (Creizenach, Schauspiele der engl. Kom. DNL, Band 23, S. 350).

Auch der Roman benutzt die Wahnsinnsraserei. Daß Anselm von Zigler sie in der „Asiatischen Banise" ins Groteske steigert, zeugt erst recht für die Beliebtheit dieses Szenentyps. Es handelt sich um den Tyrann Chaumigren, den ebenso mächtigen wie gewalttätigen Affektmenschen. Gravitätische Würde wäre ihm angemessen, desto blamabler ist sein Umarmen des Baumes, der seinerseits durch Stechen und Krachen seiner abspringenden Stacheln sich rächte. Da ein andrer Baum ihn ebenfalls enttäuscht, haut er mit seinem Säbel auf ihn ein. So wird die hemmungslose Gefährlichkeit des Gewaltherrschers zugleich demonstriert und er charakterisiert als ein „recht Crocodil der Liebe und eine Mißgeburt der Affektion". Leider wurden noch keine Abbildungen solch einer Tobeszene bekannt.

Gerade diese Steigerung ins Groteske läßt erkennen, wie die Zeitgenossen solchen Zustand bewerteten. Ein derartiges Verhalten widersprach allem, was man von einer echten Standesperson zu verlangen berechtigt war. Hier ist mit Krankheit nichts zu entschuldigen; es ist das Schlimmste, was einem Menschen widerfahren kann: der Selbstverlust. Wir treffen damit auf das Fundament des Selbstverstehens und der Daseinsdeutung der Epoche. Das individuelle Selbst ist der höchste irdische Wert. Es steht in kämpferischer Behauptung der Welt gegenüber. Wohl möchte es sie beherrschen, die Natur sich untertan machen, doch vermag es das nicht aus eigener Kraft. An Gott muß es sich klammern,

seine Gnadenhand ergreifen und seinen Weisungen folgen, seiner Ordnung dienen. Aber im Innern des Menschen lauern gefährliche Kräfte, die Leidenschaften. Sie zu zügeln und zu lenken wacht die Vernunft und der von ihr gesteuerte Wille; doch die entfesselte Leidenschaft reißt das Ich von seinem Hochgefühl herab. Minderwertigkeits- und Schuldbewußtsein drücken es zu Boden, Wahnsinn löscht es aus. Nicht der Tod droht dem Barockmenschen als Vernichtung. Heroisches Streben schwingt in die Ewigkeit hinauf. Wahnsinn jedoch bringt Entselbstung, bedeutet völlige Zernichtung und gilt darum als gerechte Strafe für den schuldvoll Bösen. Daher erhält die Wahnsinnsszene ihr fürchterliches Gewicht, enthält ein Schauern in der Wirkung. Hier berührt das schauspielerische Tun durch unheimliches Ausgestalten den Lebensnerv barocker Existenz.

Wahnsinn und Angsttraum wird häufig verstärkt durch das Erscheinen von Gespenstern. So läßt Gryphius den aus Gewissensnot wahnsinnig gewordenen Königsrichter Poleh noch dadurch schrecken, daß ihm Geister den Weg vertreten (Carolus Stuardus V, 2). Man braucht hier keinen direkten Zusammenhang mit Shakespeares Richard III. anzunehmen. Auch die Jesuiten benutzen gern denselben Effekt. So heißt es im „Zeno" Josef Simons (V, 10): „Hic umbrae prodeunt singulae a diversis partibus qua abitum quaeret Longinus." Bereits in seiner Erstlingstragödie „Leo Armenius" verwertet Gryphius für den Angsttraum (III, 3) das Erscheinen von Geistern, und zwar deutlich mit Benutzung der Versenkung. Nachdem vorher verdeutlicht war „unter wehrendem Seitenspill und Gesang entschläfft Leo auff dem Stule sitzend", folgt nun der Effekt: „unter wehrendem Spill der Geigen, erschallet von ferne eine Trawer-Drompette, welche immer heller und heller vernommen wird, biss Tarasius erscheinet, umb welchen auff blosser Erden etliche Lichter sonder Leuchter vorkommen, die nachmals zugleich mit ihm verschwinden". Im nächsten Akt dieses Stückes (IV, 2) sucht ein Verschwörer den Zauberer auf, um Auskunft über die Zukunft zu bekommen. Das Brimborium der Beschwörung wird im Text genau beschrieben. Rauchendes Opferfeuer, Blitz und Donner, Verdunkelung der Szene, so steigert sich die Wirkung der Beschwörung, schließlich macht der Dichter die Vorschrift: „nach diesem macht er etliche frembde Zeichen, und murmelt eine ziemliche Weile". Dann erscheint der Geist unter Blitz und Donner offenbar aus der Versenkung, denn es heißt: „die Flammen brechen vor". Auf der Jesuitenbühne ist die Magierszene ebenfalls beliebt. Avancini hat sie in der „Pietas victrix" (I, 7) gleich im ersten Akt verwendet und ein Kupferstich zeigt den Zauberer mit beschwörend erhobenen Händen am Anfang einer Höhle, die offenbar im hinteren Teil der Bühne untergebracht ist, während die vordere Hälfte durch Baumkulissen sich als Wald ausweist.

Die Magierszene mit Beschwörung von Geistern gehört auch in der Oper zum festen Bestand, wohl etwas veräußerlicht zum Ausstattungseffekt. Die Wanderbühne benutzt den Zauberer schon im „Königssohn von England" der ersten Sammlung (1620) und fast in jedem Stück der zweiten Sammlung (Liebeskampf,

1630). Sehr wirksam wird im „Unzeitigen Vorwitz" (1630) der Schwarzkünstler mit seinem Zauberspiegel gegenüber der Quelle hinzugesetzt. Ins Komische wandelt das Faustspiel die Situation ab, wenn Kaspar sich mit den Geistern plagt. Gruselige Formen nehmen die Ereignisse im Zauberwald an, bei „Tugend= und Liebes=Streit" (1677). Die sizilianische Prinzessin Silla ist entflohen und tritt als Kavalier verkleidet mit ihrer Zofe Petronia in einem Wald verirrt auf. Ein Satyr, ein „grausam und erschröcklich Ungeheuer" überfällt sie, Silla schießt darauf, als es Petronia ergreift, trifft jedoch diese. Der Unhold raubt sie trotzdem und schleppt sie etwas später „gantz zerrissen und blutig an ihren Kleidern über das Theatrum". Es erscheinen der ohnmächtig gewordenen Prinzessin Diana mit Gefolge, zu welcher dann Venus tritt. Sie sagen Silla ihre Hilfe zu und entschwinden. Der Erwachten naht sich schließlich der „Petronia Geist mit Feuer und einer Fackel in der Hand", erbietet sich, sie aus dem Zauberwald heraus und auf die rechte Straße zu führen, womit dieser 2. Akt endet (Creizen=ach, Schauspiele der engl. Kom., S. 88 bis 92).

In den Geisterszenen verbindet sich lebhaftes Spiel meist mit dekorativer Ausstattung und Effekten. Unvergeßlich hat Gryphius das ausgenutzt, um das Grunderlebnis seiner Epoche, das der jähen Vergänglichkeit des Menschen und alles irdischen Glanzes zugleich als Höhepunkt und Kernszene seines Stückes „Cardenio und Celinde" (1647 konzipiert, 1657 gedruckt) bühnenwirksam werden zu lassen. Im vierten Akt tritt Cardenio auf und folgt einer verschlei=erten Gestalt, die ihm die Geliebte Olympia zu sein scheint; als Ort wird ein Lustgarten angegeben; es ist Nacht mit Mondschein. Als er sie umarmen will, geschieht die jähe Wende: „der Schau=Platz verändert sich plötzlich in eine abscheuliche Einöde, Olympia selbst in ein Todten=Gerippe, welches mit Pfeil und Bogen auff den Cardenio zilet". In der nächsten Szene wird Celinde mit der Zauberin Tyche vom Sacristan über den Kirchhof geführt — es ist natürlich ebenfalls Nacht mit Mondschein — und in die Kirche gelassen. Danach tritt der noch ganz erschütterte Cardenio mit einem erregten Monolog auf und geht schließlich ebenfalls in die Kirche hinein. Es öffnet sich dabei offenbar der Prospekt und gibt den hinteren Raum frei. Dort hängt eine Öllampe an einer Schnur herab; an ihr entzündet Cardenio eine „Kerze vom Altar". Er sieht einen Leichnam an die Mauer gelehnt. Eine Person entflieht; es ist die Anstifterin Tyche, die für einen Liebeszaubertrank diese Leichenschändung angeraten hatte. Aus der Gruft aber fleht Celinde, ihr herauszuhelfen. Nachdem dies unter aller=hand Hin und Her geschehen, beginnt der Leichnam sich zur Gruft zurückzu=begeben und spricht vier warnende Zeilen, womit der Akt schließt. In der Vor=rede zu diesem Stück belegt Gryphius dieses Geschehnis mit mehreren Be=richten, in denen der geschändete Tote seine Räuber bestrafte; ja er verheißt eine gesonderte gelehrte Abhandlung über die Existenz von Geistern und Ge=spenstern. Sie erschien unter dem Titel „De Spectris", ist aber nicht erhalten. Die Naturdeutung der Zeit erlaubt die Annahme eines dämonischen Zwischen=reiches und dickleibige Werke, wie jene von Erasmus Francisci, Michael Prae=torius oder des Jesuiten Athanasius Kircher sammeln einen Wust von Material

(vgl. meine „Kultur des deutschen Barock", S. 231 f.). Zur wirklichen Welt kommt für das 17. Jahrhundert eine ergänzende Hälfte immaterieller Art hinzu. Es ist der Bereich der göttlichen und der teuflischen Macht. Sie herrschen und wirken als reale Kräfte und gehen den Menschen in jeder Hinsicht an. So bedeuten die Wahnsinns- und Geisterszenen weit mehr als einen bloß schauerlichen Theatereffekt. Sie wurzeln in der Existenzangst des Jahrhunderts und bringen dem Publikum diese ursprüngliche Bedrohtheit als fundamentalen Gehalt der Stücke zum Bewußtsein. Das Effektvolle der Darstellung führt zum heilsamen Erschrecken des Publikums. So wirken Dichter und Darsteller als Mahner seit Bidermanns „Cenodoxus" und so „nützen" sie indem sie „ergötzen", so daß „die Zuschauer dadurch gebessert und erbauet werden", wie Rist es formuliert. Das gesteigerte Verhängnis auf der Bühne warnt jedermann. Er soll sich in der Entscheidung stehend wissen. Das Schicksalsgefühl von der vanitas mundi, von der Gebrechlichkeit des Menschen, von der Unzuverlässigkeit von Glück und Größe wird lebendig erhalten. Kein Mensch ruht und lebt aus seiner Mitte. Labil schwankt sein Ichgefühl. Es fühlt sich bedroht und will sich doch erheben, erhöhen.

Es braucht wohl diese durch Kriegsnot so lange und immer von neuem bedrängte Epoche ein gesteigertes Selbstgefühl. Wie bezeichnend formuliert Angelus Silesius: „Mir nach spricht Christus, unser Held, mir nach ihr Christen alle." Durch Anschluß an Gott erlangt das eigene Ich Halt, bekommt Haltung. Das Ich fühlt sich nun werthaft und erhöht zu einem Geltungs-ich. So glaubt es sich gewachsen den andringenden Wogen des Lebens, hat es Kraft für den ständigen Kampf. Rist singt: „So ist nur dies ganze Leben ... stetem Kampf und Streit ergeben." Doch kein zages Hinnehmen, nein, „es will mit Kräften überwunden sein". Das Ich will sich behaupten. „Ein weiser Mannesmut will über Unglück siegen, begehrt den Feind zu sehn." Ja, Sigmund von Birken trumpft auf: „Unglück, Not und Ungemach, Selbst der Tod ist viel zu schwach, Einen festen Mut zu brechen." Auf dieses Geltungs-ich hin richtet sich auch die Kunst aus. Das Denkmal stellt den Fürsten nicht nur auf einen hohen Sockel, es hebt ihn auf das Pferd als Triumphator. Der Maler zeigt ihn im wallenden Purpurmantel. Gegenüber solch sichtbarer Erhöhung müht sich die Dichtung mehr vom Geistigen her, das Ich aus der Alltagsmisere fortzureißen und ihm durch den Anschluß an die ewigen Normen Haltung zu verleihen. Die Hauptfiguren im großen Roman wie in der Tragödie sind Vorbilder und ermuntern: „mir nach". Zumal Andreas Gryphius gelingt es, den gesinnungsfesten Blutzeugen zu gestalten. Seine Catharina, die gefangene Königin der Georgier, spricht betend zu Gott: „Wolan! Ich will das Joch der Plagen, Das du auf meinen Hals gelegt, Mit unverzagtem Mut ertragen ... Ich will dies sorgenvolle Leben Für Reich und Sohn Dir willig geben." Sie bleibt tatsächlich standhaft, bewährt ihre Glaubenstreue gegen Verführung, Zwang und Marter. Sie behauptet damit ihr höheres Selbst. Dieses jedoch ist keine natürliche Gegebenheit, auch nicht Produkt einer entfaltenden Bildung. Es ist Haltung und im Grunde das Präsentieren einer Rolle. Darin liegt Bewußtheit und stete Selbst-

kontrolle. Dieser Drang zur Erhöhung bezeichnet zugleich die Kunsttendenz der Epoche und ist auch für das schauspielerische Gestalten maßgebend.

Damit hätten wir den wesensgemäßen Standpunkt gefunden, von dem aus die Erscheinungen der Zeit, die Schöpfungen der Künste perspektivisch richtig zu erfassen sind. Besonders die Gestik erhält nun Aussagekraft und Bedeutung. Wir beginnen sie als Äußerung barocken Menschentums zu verstehen. Der inneren Haltung entspricht ein äußeres Verhalten und aus ihm ein System von Gesten, die in innerem Zusammenhang stehen, eben als Ausstrahlungen des Geltungs=ichs. Wir besitzen auch eine direkte Äußerung. Der Augenzeuge ist der Herzog Ferdinand Albrecht, der in seinem Schloß zu Bevern von Elenson und seiner Truppe eine Komödie sich am 25. August 1680 vorspielen läßt und von der Hauptfigur notiert: „der Ridel gesticuliert artig" (Zimmermann, S. 138, Jb. Gesch. v. Braunschweig, 3. Jahrgang 1904). Es handelt sich um den Pickel=häring. Aus der Nachwirkung erkennen wir, daß die Wandertruppen durch ihre Gestik besondere Sensation machten. Auch die Schulen legen darauf Gewicht. So wissen wir von Andreas Gryphius, daß er als Primaner in Fraustadt 1634 die Hauptrolle eines neulateinischen Dramas spielte und dafür eine Prämie er=hielt, und zwar die tragoediae sacrae des Jesuiten Nic. Caussinus (vgl. mein Buch „A. Gryphius und die Bühne", S. 27), dessen Felicitas er übersetzte (wohl zwi=schen 1634 und 1637). So wichtig der doppelt gesicherte Beleg dafür ist, daß unser bedeutendster Barockdramatiker schauspielerische Anlage und Betätigung mitbrachte, so ist das kein Sonderfall. Auch Joh. Rist gesteht, „daß gleich wie ich von meiner Kindheit an zu derogleichen Übungen große Lust gehabt; also ich auch viel Arbeit darin verrichtet. Denn ich nicht allein, wie ich noch ein Knabe war, meine Person vielmals auff den Schauplätzen dargestellet, welches auch hernach, wie ich schon eine geraume Zeit auff Universitäten oder hohen Schulen gelebet, mehr denn einmal geschehen; sondern ich habe auch die Feder angesetzet und ... unterschiedliche Comödien, Tragödien und Auffzüge ge=schrieben"; übrigens auch manche selbst inszeniert. Deswegen schied er auch streng die Leistungen, rühmt beispielsweise die Leistungen der Truppe des Jean Baptista Fornenbergh (1665), wo „die meisten so beweglich haben gespielet, daß man ihnen beydes mit Lust und Verwunderung hat zusehen müssen". Ein ander=mal betont er, daß sie alles „so wol fürstelleten, daß sie deßwegen von allen Kunstverständigen hoch gepriesen" wurden. Auch Harsdörffer zählt sich in den Gesprächspielen zu den Kennern und hebt die Leistungen der „wohlgeschickten Schauspieler" von den gemeinen Marktschreiern oder den Handwerksgesellen ab. Es ist also die Schauspielerei als Kunst bereits im Bewußtsein und im Kultur=programm des Barocks damals anerkannt. „Es ist traun kein geringes", meint Rist, „daß ein Mensch den andern durch seine Rede, Sitten (= Benehmen) und Bewegung kann zwingen" zum Miterleben, so daß er müsse „mit ihm verliebt seyn, wenn er sich verliebet stellet, mit ihm kranck seyn, wenn er sich kranck geberdet" usw., so daß er die Schauspielkunst als die „alleredelste Belustigung Kunst= und Tugendliebender Gemüther" zu krönen vorschlägt. Wir können aus Rist auch deutlich entnehmen, worauf man Wert legte. Von einer Schauspielerin

Victoria, „die mit ihrer freundlichen Stimme und Geberden alle ihre Zuseher ... bezauberte", spezifiziert er „die wol proportionierte Geberden, die zusammenstimmenden Bewegungen, die angenehme, liebliche Worte und Reden, die heimliche und Hertzstehlende Seuffzer, das holdselige Lachen, die ansehnliche Darstellung ihrer gantzen Person". Auch Harsdörffer legt den Hauptwert darauf, daß sie „ihre Reden mit den Geberden vereinbaren"; das müsse man „von Jugend auf" sich „fleissig angewehnet" haben und besonders Verstand (Sinnverständnis), Geberden und Außrede (Aussprache) fein erlernet werden. Das stimmt überein mit dem, was Franciscus Lang als Theoretiker auf Grund seiner Praxis als Regisseur von seinen Zöglingen verlangte. Neben der Pronuntiatio steht die Gestikulation. Aber es kommt eben, wie Rist definierte, auf „wol proportionierte Geberden" und „zusammenstimmende Bewegungen" an. Es gibt einen Kanon von Gesten und Langs Buch hilft uns, die prägnantesten einigermaßen deutlich zu fassen.

Nicht zufällig tritt uns am markantesten die Befehlsgeste vor Augen. Der Theoretiker Franciscus Land bildet sie als Figura 2 ab. Nachdem er vorher am Gegenbeispiel einige Grundfehler behandelt hatte, zeigt er nun das Vorbild. Auf Arm- und Beinstellung kommt es an: „brachium dexterum libere protendit et sinistram manum ad lumbos contractam, quo ab cubitum removet a trunco corporis". Die aufgereckte Haltung des Rumpfes wird verstärkt durch die Winkelung des linken Armes und gestützt durch die auf der Hüfte ruhende Hand. Daß der Ellbogen vom Oberkörper bewußt weggeführt werden soll, hebt und wölbt den Brustkorb, läßt tiefer atmen und erzeugt rein körperlich die Empfindung eines kräftigen Ichs. Dieses schwingt aus im Erheben des rechten Armes mit einer weisenden Handbewegung. Sie soll „libere" erfolgen, nicht krampfig, sondern leger und als selbstverständlich wirken. Ergänzend kommt die Beinstellung hinzu. Das Gewicht ruht auf dem linken Bein, während das rechte als Spielbein leicht vorgestellt wird, wie der Arm nicht geradeaus, sondern ein wenig seitlich nach rechts geführt wird. Auch die Spitzen der Füße sollen ein wenig nach außen weisen. Dadurch wird das Aufrechte, Aufgeschlossene und Selbstbewußte noch gesteigert und die Standfestigkeit konsolidiert. Eine Monumentalisierung geschieht, diese Stellung bekommt etwas aufgelockert Ausgreifendes. Daß auf der Bühne tatsächlich diese Geste verwendet wurde, zeigt der Kupfer zur „Catharina" (II, 2). Dort erteilt der Schah den entscheidenden Befehl eben mit dieser Gebärde. Daß der Zeichner sie festhielt, geschah wohl, weil sie ebenso selbstverständlich wie bezeichnend erschien. Sogar bei einer Figurine von Juvara begegnet diese Positur.

Man könne das alles leicht treffen, meint Lang, weil es auch die Maler und Plastiker darstellen. Tatsächlich handelt es sich hier nicht um einen besonderen Theatertrick, sondern um die wohlbekannte, allverbreitete Positur, in welcher sich in Leben wie Kunst das barocke Ich, eben in seinem Selbstbewußtsein und Geltungsanspruch der Zeit und Nachwelt darbot. Lang demonstriert es noch einmal in Figur 4, nun um die Bein- und Fußhaltung zu besprechen und jetzt in zeitgenössischer Tracht, wobei die rechte Hand in halber Höhe sich öffnet

wie erläuternd beim Sprechen. Ähnlich zeigen es auch die Porträtgemälde der Zeit. Selbst der Initiator der frühbarocken Poesie, Martin Opitz, bietet sich in dieser Haltung dar. Franz Hals gibt W. van Heythuysen sogar ein auftrumpfendes Selbstgefühl. Man könnte dieses als Darbietungsgeste bezeichnen, denn sie ist ja bestimmt von dem Bewußtsein, vor einem Publikum zu stehen. Dieses trifft der Blick und hat etwas vom Imponierenwollen, etwas Andringliches. Sogar die Trabanten auf den Kupfern zu Gryphs „Catharina von Georgien" zeigen sich in dieser Positur. Als Beispiel für die Oper sei auf Küsels Stich zur Oper „Il pomo d'oro" verwiesen, die 1666 in Wien von Kaiser Leopold aufgeführt wurde. Ins Herrscherliche steigert sie Schlüter für sein Standbild des ersten Königs von Preußen. Ein Äußerstes holt aus dieser Haltung heraus der Titelholzschnitt der Erstausgabe von Christian Reuters Komödie „Die ehrliche Frau zu Plissine". In schlechthin überwältigender Massigkeit steht Frau Schlampampe aggressiv da, beide Arme gewinkelt mit weit abstehenden Ellbogen. Die Hände ruhen wie bei den Kavalieren mit den Handrücken auf den Hüften. Das verdient Beachtung, weil der Naturalismus etwa bei Mutter Wolffen im „Biberpelz" meist die Hände mit gespreizten Daumen die Hüften fassen läßt. Wir kennen diese Haltung vom Turnen, wo es gilt sich im Gleichgewicht zu halten; es liegt also der Ausdruck des Festhaltens darin, etwas Statuarisches. Anders bei dem Barockmenschen. Der Handrücken liegt nicht so schwer auf, die Winkelung hebt und entlastet den Brustkorb. Eine Bereitschaft drückt sich darin aus; das Ich schwingt hier frei in den Hüften als ein überlegen sich darbietendes. Diese auf allen Abbildungen des 17. Jahrhunderts gleichmäßig durchgeführte Haltung entspricht also wirklich dem gehobenen Selbstbewußtsein des expansiven Geltungs=ichs des Barockmenschen. Die Barockzeit erblickte hierin keine bloße Pose, sondern ihr Ideal, das mannhaft gefaßte Ich, das sich Geltung verschaffte. Es gilt, sich dazu emporzureißen. So mahnt Paul Fleming im Sonett „An sich": „Sei dennoch unverzagt, gib dennoch unverloren, Weich keinem Glücke nicht, steh höher als der Neid, Vergnüge (= begnüge) dich an dir" und schließt mit der Verheißung: „Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kann, Dem ist die weite Welt und alles untertan."

Es bleibt ein Befehlendes in der Geste enthalten, auch wenn die linke Hand herabsinkt und die Person sitzt. Dann ergibt sich die Positur der Repräsentation. Wie vorher präsentiert sich das Ich selbstbewußt den Zuschauenden. So pflegt der Herrscher auf dem Thron zu sitzen, mit gewinkelt eingestemmtem linken Arm, die Rechte lässig auf der Armlehne. Die Illustrationen aller drei Bühnenstücke belegen ihre Verwendung auf dem Theater. Der Perserschach sitzt bei der Audienz (II, 2) so da (Abb. 3); sogar die „Göttin der Colchier" läßt Uffenbach (Nr. 8, II, 12) in dieser Positur die Opferhandlung entgegennehmen. Avancinus schließt das Prunkschauspiel „Pietas victrix" mit einer Huldigungsszene, bei welcher der Kaiser selbstverständlich diese Haltung zeigt, aber sogar seine höllische Majestät hat sie gelernt, wie der vierte Kupfer (III, 1) beweist.

Selbstbewußtsein erfüllt auch die Figur 5 bei Lang. Hier schreitet ein anti=

kisch gekleideter Feldherr aus den Kulissen, den Marschallstab in der Linken. Natürlich ist der Arm gewinkelt, wenn schon wegen des Marschallstabes in der Hand, diese nicht auf der Hüfte ruht. Der rechte Arm mit sprechender Hand ist in Brusthöhe erhoben. So oder noch etwas gesteigert denkt man sich den Nero auftreten in Lohensteins „Aspasia", wenn er spricht: „So ist's! Die Sonn' erstarrt für Unsres Hauptes Glantz, Die Welt für Unser Macht. Des Ninus Sieges=Krantz Verwelkt für Unsern Ruhm . . . Die Erde ist zu klein zum Schau=platz Unsrer Werke." Der Theoretiker lenkt bei dieser Abbildung das Augen=merk auf die Bewegung, denn das Schreiten will ebenso wie das Stehen gelernt und geübt werden, betont der Choragus: „Non omnibus omnino adolescentum corporibus agilitatem dedit natura, et convenienter standi eundique modum in theatro ut plurimum ars debet efformare" (S. 20). Er berichtet sogar von an=deren Regisseuren, die mit Kreide oder Kohle auf den Boden die berühmte crux scenica aufzeichneten. Die Grundregel lautet (S. 39), daß man nicht gradlinig sich bewegen darf, sondern nach drei bis vier Schritten haltmache, dann nach der anderen Seite wieder wenige Schritte mache und so fort, also im Zickzack sich bewege. Selbstverständlich wird dabei gesprochen und in dieser Weise ein langer Monolog gegliedert. Für den Ansatz zum Schreiten aus dem Stehen heraus soll das vorgeschobene Spielbein zuerst zurückgezogen und dann zum Schritt vorgestellt werden. Stets, so wird eingeschärft, sind die Fußspitzen nach außen zu setzen. Kupferstiche und Zeichnungen halten das würdeschwere Schreiten der wohlbeleibten Standespersonen in der Wirklichkeit eindrücklich fest, selbstverständlich mit eingestemmtem, gewinkeltem Arm, wie etwa auf der Zeichnung von Stridbeck 1690 (Schloßhof Berlin, bei Osborn, S. 120). Auch der Roman läßt sich den Effekt selbstbewußten Schreitens nicht entgehen. Nachdem Chaumigren seine Wut an dem stacheligen Baumstamm durch Säbel=hiebe ausgetobt hatte, „gieng er mit solchen gravitätischen Schritten nach der Garten=Thüre zu, als ob er dem Actäon ein Horn abgerannt hätte" (S. 52).

An der Figura 1 legt Lang den Grundfehler in Haltung und Geste dar: das sture Stehen und die an den Rumpf gepreßten Oberarme. Frei soll das Ich sich ausschwingen durch den ganzen Körper, im Vollgefühl seiner Geltung. „Id pro regula tenendum, ut plerumque a trunco corporis in actione avellantur brachia et libere, non sese lumbis aut pectusque actionem dirigendo" (S. 28). Das ist keine Schulmeisterei, keine Grille eines einzelnen; es wird damit tat=sächlich das Prinzip des Bewegungszuges aller Gestik verkündet! Das weist die Richtung für alle Äußerungen des barockem Geltungs=ichs; sein Geltungs=streben schwingt hin zum Publikum; das barocke Ich ist wesensmäßig extra=vertiert: weit ausladend schwingen seine Arme, ausstrahlend vom Ich und hin zu den andern. Von den Textillustrationen kommt diese Armhaltung sehr deut=lich zur Darstellung in Bild 7 und 8 der Oper „Pharasmanes". Man sieht es dem König von Colchis nicht an, ebensowenig nachher der Prinzessin Aspasia, daß sie monologisierend eine Klage=Arie singen. Daß aber nicht allein die Not=wendigkeit für den Singenden, den Brustkorb frei zu heben, diese Geste her=

vorruft, erweist der letzte Kupferstich zu Gryphs „Catharina". Dort zeigt Schah Abas dieselbe Gestik; auch er monologisiert. Obwohl der Getöteten Geist ihm nach einer Weile erscheint und seinen Untergang verkündet, wendet er sich nicht zum Zwiegespräch ihr zu. Das ganze schauspielerische Gestalten ist publikumsgerichtet genau so, wie das gesamte Verhalten im Leben um Aufmerksamkeit und Anerkennung wirbt. Deshalb nimmt auch das Sprechen dieselbe Richtung, erstrebt ebenfalls Wirkung, ja sucht zu imponieren.

Die schauspielerische Gestik entspricht der immanenten Sprachgebärde. Auch sie ist nicht auf den Mitspieler, sondern auf den Hörer zu orientiert. Aus der Wirkungsabsicht erklärt sich die rhetorische Ausgestaltung. Das berühmte Sonett „Menschliches Elend" von Andreas Gryphius beginnt: „Was sind wir Menschen doch! Ein Wohnhaus grimmer Schmerzen, Ein Ball des falschen Glücks, ein Irrlicht dieser Zeit . . ." Am Anfang steht eine „rhetorische Frage", die eigentlich ein Ausruf ist, also zum Publikum hin sich wendet; aber es nur scheinbar fragt, jedoch sich mit ihm verbunden fühlt in dem schmerzvollen Wissen um das Elend menschlicher Existenz. Was aus der so gepreßten Seele herausschwingt, sucht als Resonanz den Hörer. Aber es erchöpft sich darin nicht. Es führt keineswegs zur bloßen Aussage oder gar zum Seelenerguß. Ganz im Gegenteil, es ist gehaltbezogen. Das Reich der ewigen Werte zieht es an, von dort empfängt es Weisung. Dadurch wird das Gesagte gewichtig, erhält die Stimme Wucht. Der geistige Gehalt erfüllt die Spannungen und Gipfelungen mit großem Hauch und Schwung. Hoch stehen die geistigen Werte über dem Menschen, er ist sich des Abstandes bewußt; nur im Bild, im Vergleich kann er davon sprechen. In immer neuen Bildern umkreist die metaphorische Ausdrucksweise das Erlebnis. Unwillkürlich fallen einem die barocken Giebel ein mit dem Spiel der Voluten, des „Rollwerks". Eintönigkeit wird auch bei der Deklamation besonders verpönt. Der Theoretiker beachtet sorglich die „variatio toni". Lang stellt sie als Prinzip auf und formuliert die Regel (S. 58): „subinde intensa, subinde remissa, jam fortis, jam lenis, jam praeceps, jam lenta instituatur, prout ipsa ratio et natura videntur requirere". Also Beweglichkeit und Abwechslung in jeder Richtung in Qualität, Stärke und Tempo werden verlangt, eben entsprechend dem Sinn des Textes. Auf den Eindruck des Gesprochenen kommt es an, denn das Formulierte schon ist hörergerichtet, zugleich aber auch gehaltbezogen. Deshalb ist kein schlanker Fortgang möglich, sondern nur eine gleichsam sich weiterschraubende Bewegung. Eine bilderreiche Rhetorik ist das Ergebnis, die den Hörer mit der geistigen Bedeutsamkeit verbindet. So schließt in jenem Sonett Gryphius das drückende Ergebnis seines Erlebens: „Was sag ich? Wir vergehn, wie Rauch von starken Winden." Also wiederum mit einer rhetorischen Frage und einem starken Bilde als Antwort; ein Schluß voll unvergeßlicher Wucht.

Diese immanente Sprachgebärde vermag sich nicht einfach in eine Darbietungsgeste umzusetzen, die nur sich öffnend dem Hörer entgegenschwingt. Der geistige Gehalt verlangt ebenfalls sein Recht, kommt also modifizierend hinzu. Wie sich das dann darstellt, hat Franciscus Lang in Figura 3 abgebildet und

genau erläutert (S. 28): „observandum est, gemina brachia non se moveant in pari extensione, modoque aequali; sed unum sublimius sit, alterum depressius: unum magis extensum et rectum, alterum contractius, etsi sit elevatum, aversis semper cubitis a corpore". Es ist also ein Grundfehler, so wird immer wieder eingeschärft, die Arme in gleicher Weise zu gebrauchen und sie nur bis zur Mitte des Körpers zu heben. Auf die Abwechslung wird großer Wert gelegt: actio sit varia! In der Abbildung schwingt der rechte Arm mit der redenden Hand zu den Hörern, aber die Linke weist nach oben, zum Gehalt. Im „Pharasmanes" zeigt Bild 6 (II, 7) in etwas ungeschickter Ausführung diese Geste. Der Feldherr Dejoces lauert hier bei Nacht dem Titelhelden auf als Rächer der verschmähten Schönen und eben diese Berufung auf die Pflicht der Rache für die Beleidigung drückt der nach oben erhobene rechte Unterarm aus. Wir dürfen uns das Spiel ja nicht statuarisch vorstellen. Lang (S. 50) mahnt ausdrücklich: „id curandum ut causae gravitas per omnes gestus Actoris, quam fieri potest, maxima cum vivacitate exprimatur." Wenn also durch die Unfähigkeit der Schüler oder Studenten manches wohl verschleppt wurde, so entsprach das nicht dem Kunstideal.

Lang mahnt nachdrücklich, daß die Gesten dem Sinn des Gesprochenen entsprechen, und zwar in einleuchtender Weise, nicht gesucht und gedrechselt, eingelernt wirken dürfen: „ut gestus omnes cum sermone, animoque conveniant, sine affectatione, vel nimis exquisito agendi studio, quod Auditores offendit et gratiam perdit, quam quaerebat" (S. 54). Wie später Lessing verlangt er: „actio debet praecedere locutionem" (S. 45). Die Geste bereitet die sprachliche Formulierung vor. „Antequam Actor auditis alterius verbis respondeat, per Actionem id prae se ferat, quod dicturus est: ita ut Spectator ex ipsa Actione statim colligere possit, quid in animo ferat, et subsequentibus deinde verbis sit locuturus" (S. 46). Auch nach Beendigung seiner Rede müsse der Darsteller deren Gehalt im Gesicht nachwirken lassen und dürfe nicht aus der Rolle fallen, unbeteiligt stehen oder das Publikum mustern. Das ist bei der Länge der einzelnen Repliken und bei Schülern eine naheliegende Gefahr: „ne Actor finito sermone statim ab omni affectu cessat et vel faciem totam nihil agendo otiosam relinquat, vel ad curiose spectandos Auditores evagari permittat vel subito in totum alium affectum transmutet, sed continuandus aliquandiu sensus faciei est, quam exigit sermonis materia" (S. 47). Hier wird zugleich der Grund für solch Mitschwingen des inneren Dabeibleibens deutlich, es ist die Heftigkeit der Gemütsregung, die solches besonders dringlich erfordert. Denn das barocke Ich scheint uns mit Explosivstoff geladen und rasch entzündet. „Sensus enim porta sunt animi, per quam dum in cubile affectuum intrant rerum species, illi excitati prodeunt ad nutum Choragi" (S. 52). Die Psychologie der Zeit faßte das Innenleben des Menschen von der Seite der Affekte her. Auch der Dramatiker richtete sein Augenmerk darauf. „Electo jam themate affectum, quam intendit, velut scopum suffigat, in eoque oculos defixos teneat", rät Lang (S. 73). Am Rand vermerkt er eindeutig: „affectus primarius Dramatis pro scopo ponendus." Weil also alles vom Affekt her motiviert ist,

muß auch der Schauspieler seine Figur von dort aus anlegen und ausgestalten. Daher wird die gesamte Darstellung etwas Erregtes, Gesteigertes gehabt haben, was sich in der sprachlichen Formulierung ausspricht. Läßt man sich vom Sinn und Ausdruck des Textes tragen, so spürt der schauspielerisch Begabte recht deutlich, wie es in ihm innerlich zu arbeiten beginnt und er in Erregung hineingerissen wird. Mir wurde das beim Einstudieren immer wieder, oft mit Staunen von den Spielern gesagt.

Der Dramatiker schildert das Wirken der Affekte, um dem Schauspieler bei der Versinnlichung zu helfen. So läßt Gryphius im „Papinian" den Laetus beschreiben, wie die Königin, der er zur Rache ausgeliefert ist, die Symptome der in ihr wütenden Blutgier zeigt. „Wie blinkert sie so wild Auf dies', auf jene Seit' ... schaut, wie die Lippe zitter! Wie sich die Grausamkeit auf jedem Haar erschütter, wie Arm und Hand erbeb' und Knie und Fuß sich reg! Wie hitzig sich die Brust auf kurtze Lufft beweg!" (III. A. v. 588 bis 596.) Die Wandertruppen machten Sensation eben durch das hemmungslose Ausspielen der Affekte. Das Blutige spielte dabei eine besondere Rolle bis hin zum Einrennen des Kopfes an der Wand. Wie dieser Effekt hervorgerufen wird, beschreibt die Anweisung der Tragikomödie (Liebeskampf Nr. 6): „Fellt in Verzweifflung, laufft mit dem Kopf an die Wand, daß das Blut unter dem Hut herfür tringet, welches mit einer Blase gar wol gemacht werden kan" (Creizenach, S. 221). Ebenso endet der „Unzeitige Vorwitz" (Liebeskampf Nr. 7, Creizenach, S. 322).

Deshalb geht auch Lang auf die verschiedenen Affekte besonders genau ein, auf ihre Äußerungen und die damit arbeitenden Darstellungsmöglichkeiten! Die Tristitia verdeutlicht er durch eine Abbildung (Fig. 7) der Klagegeste. Besonderes Gewicht legt er darauf, „ut ad alterutrum latus ... dirigantur junctae manus, non autem medio corpore teneantur" (S. 49). Bei heftigem Schmerz mag man kurze Zeit das Gesicht mit ihnen bedecken oder es zwischen den Armen verbergen. Jacob Ayrer (um 1600) dagegen schreibt als Klagegeste stets vor: „schlegt die hend ob dem Kopff zusammen, tut kläglich ..." (z. B. S. 1088). Lang gibt in Figura 6 einen Klagenden im zeitgenössischen Kostüm mit dem Dreispitz unterm linken Arm; auch er hält dabei die verschränkten Hände seitlich etwas über Gürtelhöhe. Ebenso klagt Aspasia auf Bild 2 (zu I, 4) im „Pharasmanes". Gegenüber der Wanderbühne wird das Kunstdrama der Schlesier wie der Jesuiten gravitätisch gemäßigt geklungen haben, schon wegen seiner weitschwingenden Alexandriner und der Rhetorik seiner Sätze, auch nicht zuletzt wegen der Metaphorik seiner Ausdrucksweise. Lang hat wohl Grund zu der Mahnung (S. 52): „sicque variando situm corporis varios etiam motus animi exprimat cum decoro et commendatione". Das klingt doch wie ein bewußtes Abrücken vom auftrumpfenden Toben bei den Wandertruppen.

Hauptsächlich macht Lang an der Figura 6 klar, in welcher Weise der Schauspieler bewußt auf das Publikum Rücksicht nehmen muß. Er hat zu bedenken, daß aus seinem Gesicht und seiner Geste sein Inneres erschlossen und der Text verstanden werden soll. Deshalb ist sein Gesicht stets den Zuschauern zuzu-

wenden (S. 43). „Nam cum tota exhibitio propter Spectatores fiat, eorum dignitas postulat (!), ut totus Actor illorum conspectui pateat." Im Affekt solle das erst recht beachtet werden, weil er ja das Publikum mitreißen soll. „Id tunc necessarium magis, quando vehementior calet affectus, qui exhibendus et imprimendus est Spectatoribus; quod contingere nulla ratione potest, nisi integere illorum oculis objiciatur Actoris facies et totius corporis compositio" (S. 43). Die Abbildung zeigt keine Frontalstellung, sondern unter Mitwirkung des vorgesetzten Spielbeins und der zur entgegengesetzten Seite verschränkten Hände eine Schrägstellung des Körpers, also eine Dreiviertelwendung: „faciem tamen et vocem ad eosdem dirigit". Besonders sei auf den Mund acht zu geben, daß seine Worte deutlich zum Publikum dringen. Denn auf ihren Gehalt kommt es schließlich besonders an. Auf die geschickte, rhetorisch gewandte Deklamation legen die Schulen natürlich größtes Gewicht. Es war gewiß keine Kleinigkeit, die kunstvollen Perioden wirksam und eingängig zu Gehör zu bringen. Es handelt sich eben um ein repräsentierendes Spielen, keineswegs um ein beseeltes Darleben wie im späteren 18. und 19. Jahrhundert.

Aus diesen Erkenntnissen erhält eine weitere Illustration zur „Pietas victrix" Bedeutung (zu V, 1). Sie stellt die Kaiserin Helena dar; ihr offenbart die Gottesmutter aus einer Wolkenmaschine die späteren Kaiser, besonders aus dem Hause Habsburg. Hier ist gerechtfertigt, daß die Knieende dem Publikum den Rücken zuwendet. Aber wir sehen ihren linken Arm weit seitlich ausschwingen. Damit treffen wir auf eine Gebärde, die in der Malerei sich häufig findet, und zwar für Heilige, die einer Begnadung gewürdigt werden und sie mit schwärmerischer Hingabe empfangen. Auch als szenische Anweisung läßt sich diese Geste belegen. Bei Jos. Simon findet sich mehrmals die Vorschrift: „extensis brachiis" oder „flexis genibus oculisque et manibus ad coelum sublatis". Aufschlußreich ist, zu beobachten, wie diese Geste zunächst in der Frührenaissance, noch eng, fast zaghaft die Hände nur leicht hebt; wie dann das Schwärmerische hinzutritt und besonders bei Signorelli die Gesamthaltung breiter und extravertierter wird und wie endlich im Barock die schwärmerische Ergebenheit ins Pathetische sich steigert und die Arme weit und gelöst schwingen macht (Georg Weise u. Gertrud Otto: Die relig. Ausdrucksgebärden des Barock und ihre Vorbereitung durch die ital. Kunst der Renaiss. Stuttgart 1938, bes. S. 20 bis 27 und d. Abb. 24, 25, 26). Wenn man an den großen Monolog der Catharina zu Anfang des vierten Aktes denkt, in welchem die Gefangene Gott dankt und am Schluß ihre Bereitschaft beteuert, sich allem ihr Auferlegten darzubieten, dann glaubt man als zugehörige Gebärde diesen Gestus vor sich zu sehen, als gemäßen und sehr einprägsamen Ausdruck für die Worte: „Hab ich für Kirch' und Land denn nicht genug gewagt, Und willst du meine Leich: hier bin ich, Deine Magd." Vielleicht vermögen wir an dieser Stelle den Bewegungszug sogar zu erschließen. Da die Königin von sich spricht, mag sie mit einer Hand dies beteuert haben; dann löste sich die Hand von der Brust im selben Schwung, so daß bei der Schlußhälfte des Satzes beide Arme in verschiedener Höhe die Geste völliger Hingabe vollzogen.

Diese neue Geste, die man als die der Beteuerung bezeichnen mag, findet sich ebenfalls auf zahlreichen Gemälden. Hier wird meist die rechte Hand auf die Mitte der Brust gelegt, der linke Arm schwingt wie bei der eben besprochenen Geste weit aus mit geöffneter Hand. Dazu gehört der andächtig-schwärmerische Blick mit einer Kopfbewegung nach oben. Man vermag hier dieselben historischen Etappen wie bei der Hingabegeste leicht festzustellen. Man vergleiche den sich weitenden Schwung aller drei Komponenten am selben Motiv des Heiligen Franciscus von Giorgione (Abb. 66), Perugino (Abb. 67), Guido Reni (Abb. 71) und die auffahrende Maria bei Rubens (Abb. 89) in der Abhandlung von Weise. Deutlich erkennt man die zunehmende Beseelung, Gelöstheit und Eindringlichkeit der Gebärde, die im pathetischen Schwung des Barocks kulminiert. Übrigens wurde gerade diese Geste der Beteuerung am frühesten und häufigsten in die Künste der nördlichen Länder aufgenommen (Weise, S. 70). Bei den Textillustrationen der Stücke begegnet diese Gebärde öfter; jedoch übersieht man sie leicht, weil sie nicht der Hauptfigur zugeteilt ist und deshalb nicht im Mittelpunkt des Bildes steht. Sie pflegt dem Untergebenen zuerteilt zu werden im Gespräch mit dem Herrscher. So sehen wir es ganz genau im „Pharasmanes" (Bild 13, III, 8); nicht so in die Augen fallend bei der knieenden Gestalt rechts vor dem Throne auf Bild 15 (III, 12) wie auch in der Gruppe rechts in der Thronszene auf Bild 4 (II, 1). Die Geste paßt ausgezeichnet zum Text, und zwar zum Schluß der Rede des Ephranon als Gesandter (S. 29, V, 4 und 5): „... Dir solches anzuzeigen Und unterthanigst uns für deinem Thron zu neigen!" Bei Gryphius wird auf Abbildung 4 (III, 3) der Augenblick festgehalten, wo der Schah die entscheidende Weisung gibt, die Imanculi wortlos hinnimmt (v. 457). Man könnte hier allerdings zweifeln, ob nicht der abgenommene Turban dem Arm dieses Herabsinken auferlegt, wobei das zeitgenössische Schwenken des Federhutes mitgewirkt haben könnte (vgl. meine „Barockkultur", S. 193, Abb. 147). Dann wäre dieser Gestus eigentlich einer weiteren Art zuzuzählen.

Es gibt nämlich noch jene Geste, bei welcher in scharfer Winkelung die Unterarme gekreuzt und die Hände auf die Brust gelegt werden. Das ist die Haltung der Devotion, der Unterwürfigkeit. Bei der eben betrachteten Audienz im „Pharasmanes" (Bild 4, II, 1) finden wir sie bei den drei Dienern hinter den beiden Gesandten rechts. In der religiösen Malerei ist sie geläufig. In der schwärmerischen Steigerung drückt sie Inbrunst aus (Weise, S. 28 ff., Abb. 27, 28).

Auf dem Titelblatt von Rists „Friedewünschendem Teutschland" (1647) wird die ausgeplünderte Germania kniend dargestellt mit abwehrend erhobenen Händen und Unterarmen, das Gesicht zum Himmel gewendet, „Friede" rufend (Abb. 73 auf S. 85 meiner „Barockkultur"). Dieselbe Geste, nur weiter ausladend, als schreckhafte Abwehr bei einer Fliehenden verwendet Burnaccini in einer Handzeichnung „Eifersüchtiger verfolgt Haremsfrau" (meine „Barockkultur", Tafel X bei S. 288).

Große Aufmerksamkeit widmet Lang der Hand. Nicht nur mahnt er, Gesicht oder Augen durch die Hände nicht zu verdecken, es sei denn als effektvolle

Gebärde tiefsten Schmerzes. Man dürfe auch nicht vor Aufregung die Fäuste ballen. Nur um einen Bauern zu markieren, erlaubt er das. Dagegen zieme sich eine offenbar höfische Haltung der Finger. So tritt der Feldherr (Fig. 5) lebhaft mit vorgestreckter rechter Hand auf, „contractis aliquantum digitis" wie die Abbildung zeigt. Ebenso gezeichnet wird die sprechend erhobene Hand des in moderner Hoftracht kostümierten Kavaliers (Fig. 4) sowie jene des Sprechenden auf Figura 8. Hauptsächlich aber geht Lang bei Figura 3 „de Brachiis, Cubitis et Manibus" auf die Haltung der Finger ein. Der Zeigefinger soll gestreckt gehalten werden, die andern sich zunehmend krümmen (S. 30). Auf der Abbildung wird es an beiden Händen verdeutlicht. Es hängt dies mit der Sprachgebärde zusammen, weil ja der Sinngehalt so wichtig ist, also dem Hörer gegenüber auf die geistige Bedeutsamkeit des Gesagten hingewiesen werden muß. Auf dem Titelkupfer zum Erstdruck von Baldes „Jephtias" schlägt die Tochter die Trommel selbst recht zierlich mit graziöser Fingerhaltung. Übrigens ist auch ihre Fußhaltung wie die des ihr entgegenschreitenden Vaters wohl gestellt, Fußspitzen korrekt nach außen. Selbstverständlich wirkt das höfische Zeremoniell mit; aber die ganze Kultur des Barock ist in Deutschland von Anfang an höfisch ausgerichtet. Die übliche Bildungsreise führt den Adligen wie den Bürgerlichen nach Frankreich, um dort den rechten weltmännischen Schliff in Benehmen und Sprechen zu erlernen. Auch die Stücke der Wanderbühne enthalten stets Staatsakte mit allem zugehörigen Zeremoniell und der sprachliche Ausdruck in den Liebeswerbungen quillt über von gedrechselten Floskeln höfischer Galanterie. Sie lassen sich gar nicht anders sprechen als mit gravitätischer Gestik, die eben bis hinein in die Finger schwingt und sie krümmt in vorschriftsmäßiger Abstufung. Wenn Lang neun „vitia manuum et digitorum" (S. 38) aufzählt, so verrät er wohl kein Geheimnis der Jesuitengymnasien, sondern der Anstandsunterricht wird überall diese Fehler besonders verpönt haben. Auch die Maler beachten die Fingerhaltung und selbst die Heiligen und Engel der großen Altaranlagen beherrschen und befolgen die wohlabgestufte Krümmung der Finger. Übrigens ändert das Rokoko diese Norm. Der Zeigefinger dominiert nicht mehr, er krümmt sich auch leicht, aber der kleine Finger spreizt sich nun kokett. So zeigt es die Graphik und Malerei, die Porzellanplastik und die Statuen der Altäre. Die Tracht ist anders; man spricht auch anders, ein anderes Menschenbild schwebt als maßgebend eben einer anderen Epoche vor.

Eine Zeit, in welcher der einzelne Mensch fest eingefügt war in dem größeren Ganzen des absolutistischen Staates, mußte selbstverständlich auf das Zusammenspiel Wert legen. Wie das auf der Bühne zu verwirklichen ist, darüber gibt wiederum Franciscus Lang uns erwünschte Auskunft. Die Figura 8 veranschaulicht Stellung und Benehmen von zwei Partnern. Er macht selbst auf die Schwierigkeit aufmerksam, die aus seiner Forderung entsteht, daß immer das Gesicht den Zuschauern dargeboten werden solle. Denn von Natur sei es üblich, daß die Sprechenden sich gegenseitig anschauen. Man möge dieser Tatsache insofern Rechnung tragen, daß zwar die Bewegung der Hände und auch der

Körper dem Mitspieler zugewandt bleibe, das Gesicht und der Mund jedoch während der Rede sich zum Publikum wenden müsse. Vor und nach seiner Passage darf er auch das Gesicht seinem Partner wieder zuwenden. Lang betont, daß seine Abbildung zeige: „colloquens enim actionem et situm corporis vertit ad comitem, oculos vero et faciem exhibet spectatoribus." Als weiteren Kunstgriff empfiehlt er, daß der Sprechende einen Schritt zurücktrete. Bei der Replik muß der Partner dasselbe tun. Auf diese Weise wird der peinliche Eindruck vermieden, der Sprechende deklamiere direkt ins Publikum, ohne seinen Partner dabei zu beachten. Diese Stellung wird offenbar besonders für längere Reden gelten, wobei dann der einzelne Gelegenheit hat, seine Sprachgewandtheit glänzen zu lassen. Dagegen werden beim Ansteigen der Affekte die Entgegnungen immer kürzer, schließlich ein Disput in Schlagzeilen, ja Halbzeilen. Solche Stellen dürften eher mit einer gewissen Distanzierung der Partner verbunden gewesen sein.

Überhaupt liegt es dem extravertierten Ich und seinem Geltungsstreben, Abstand zum Du zu wahren. Tatsächlich baut das ganze System zeremoniellen Benehmens und Komplimentierens sich auf solchem Distanzhalten auf. Die Illustrationen machen das besonders auffallend. Man möchte zunächst meinen, daß der Graphiker den Raum der Bühne zu weit und die Figuren zu klein eingezeichnet habe. Aber gleichviel, ob die Raumverhältnisse stimmen, jedenfalls wird er den Gesamteindruck richtig wiedergegeben haben; und nur darauf kommt es in diesem Zusammenhang an. Hinzu kommt, daß in den meisten Abbildungen kein vertrauliches Gespräch oder Kosen von Privatpersonen gegeben wird, sondern sie zeigen Standespersonen, meist von einigen Untergebenen begleitet. Was da auf der Bühne geschieht, ist eine Repräsentation! Daher findet sich häufig bei einem der Partner die Ergebenheitsgeste, beim anderen die Befehlsgeste, so bei Andreas Gryphius auf Bild 4 zur „Catharina" (III, 3) oder auf Bild 13 des „Pharasmanes" (III, 8). Der Titelkupfer zur Bearbeitung des „Cid" durch Isaak Claus (1655) (reprod. Arch. f. Theatergesch. II, 1905 und Nestriepke, Tafel 17) zeigt die männliche Figur kniend die linke Hand auf das Herz gelegt, die Rechte gesenkt mit dem Degen an der Spitze gefaßt; er bietet ihn also der Chimene an, ihn damit zu töten, was sie mit erhobener Rechten ablehnt. Die Stellung ist nicht nur wegen des Abstandes der beiden beachtlich, noch mehr deshalb, weil der Cid weiter hinten, die Frau merklich weiter vorn steht. Man hat den Eindruck, daß im Augenblick der Mann spricht, die Frau nur durch die Geste mitbeteiligt ist. Man könnte noch auf den Stich von Barthol. Kilian zur Oper „Ramira" (München) verweisen (Abb. 232 meiner „Barockkultur"), wo in einem Liebesduett der Mann etwas zurücksteht mit gewinkeltem rechten Arm wieder in deutlichem Anstand zu der Frau, die mit ausgreifender Geste des rechten Armes antwortet. Da es sich auf Figur 8 bei Lang offenbar um Gleichgestellte handelt, wundert uns die Gebärde des Zuhörenden nicht, der in geduldigem Hinnehmen die rechte Hand auf das linke Handgelenk legt, während dessen Finger den Federhut halten.

Da in der barocken Tragödie die Hauptfiguren stets von hohem Stande sind,

treten sie nie allein auf, sondern zumal Könige und Königinnen mit Gefolge. Auch die Personenverzeichnisse der Stücke nennen die Statisten. In die Handlung wird das vornehme Gefolge hineingezogen. Zwar haben sie meist wenig zu sprechen, mitunter äußern sie sich chorisch. So etwa in der „Catharina von Georgien" (IV, 5) beim Abschied von der zur Hinrichtung schreitenden Herrin. Sehr wirksam gestaltet der große Schlesier in seiner letzten Tragödie (Papinian) eine Totenklage im Wechsel zwischen der Königinmutter und ihren Hofdamen. Das wird auch visuell wirksam gemacht worden sein. So ergibt sich aus der Handlung häufig eine Gruppenszene. Meist wird sie dem Inhalt nach eine Staatshandlung bedeuten, also etwa eine Audienz, eine Rats- oder Gerichtssitzung, auch eine Verschwörung oder Hinrichtung. Die Abbildungen verdeutlichen die Darstellung auf der Bühne. Da sehen wir auf dem dritten Kupfer zur „Catharina" den Perserschah auf dem Thronsessel von je drei Hofleuten flankiert, unter denen seine zwei Räte sich befinden, die zugleich richtige Sprechrollen innehaben. Ihm gegenüber stehen dem russischen Gesandten je zwei Begleitpersonen zur Seite, unter denen die beiden Georgier zugleich Sprechrollen sind. An der Eingangstür finden wir zwei Trabanten, welche wir auch bei dem nächsten Bild als Türhüter wiederfinden (III, 3). Auf diesen beiden wie auf allen übrigen Bildern zu dieser Tragödie fällt die symmetrische Anordnung bei strenger Mittelperspektive besonders auf. Das gleiche zeigen die Kupfer zur „Pietas victrix", die ja zeitlich eng benachbart ist. Hier erscheint die höllische und die kaiserliche Staatsszene volkreicher. Ebenso finden wir es beim „Pharasmanes", welcher sofort im „Königlichen Verhörsaal" beginnt, „worinnen unter einem Thronhimmel der König Pharasmanes mit den Reichständen, Hoffbedienten und der Leibwache umbgeben zu sehen ist". Ordnen sich hier die Gruppen rechts und links vom König ziemlich symmetrisch, so wird bei der Audienz in Colchis (II, 1) der Herrscher auf einem Podest sitzend an die linke Seite gerückt, so daß die Gesandten ihm gegenüber rechts zu stehen kommen. Eigenartig berührt, daß die Prinzessin zusamt ihrem Gefolge von drei oder vier Damen vor den Stufen des Thrones steht. Der König sitzt deutlich so schräg, daß er dem Publikum in Dreiviertelsicht zugewandt ist und auch die Verbeugung der Gesandten erfolgt in Dreiviertelsicht eher zum Publikum hin und nach vorn, statt genau zum Thron hin.

Die Mahnungen von Pater Lang galten also wirklich nicht nur für Jesuitenschüler. Auf Stichen, die nicht direkt zur Bühne Beziehung haben, findet sich seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts der Thron zunehmend an die linke Seite gerückt, beispielsweise beim Münchner Stecher Melchior Küsel. Doch bleibt für den Saal noch die symmetrische Mittelperspektive gewahrt. Auch die Schlußszene des Stückes zeigt diese symmetrische Ordnung noch, trotzdem der Ort „die große Gallerie in dem Königlichen Pallast darstellt, woselbst Pharasmanes auf einem Thron" rechts seitlich sitzt. Die einzelnen Kulissenstände, die Nebenhallen vorstellen, lassen sich ziemlich leicht verifizieren. Sie scheinen die übliche Querstellung gehabt zu haben, keine Schrägstellung, wie sie Andrea Pozzo (Puteus) in seiner „Perspectiva pictorum et

architectorum" 1693 propagierte. Ein Teatro di Galleria bringt Fig. 41 mit prächtig gewundenen Säulen an der Seite. Die Soffiten stellen eine gewölbte Decke dar. Auch die Prospekte verwenden um 1700 gern eine diagonale Blickführung, und zwar nach beiden Seiten in schräggestellte fernere Säle oder Gänge bei Gärten. Es handelt sich nun stets um die Ausstattung von Prunkopern, deren Texte italienisch, seltener französisch abgefaßt sind. Gedrehte Säulen zeigt endlich auch der Tempel der Göttin in Colchis (8. Bild, Pharasmanes, II, 12). Auch hier steht der Thron vorn rechts in der ersten Gasse, während in der Mitte das Standbild der Göttin auf hohem Podest steht. Sieben Priester verrichten davor wohl mit Tanzbewegungen die Anrufung, wobei ein „Chor der Colchier" mitwirkt, der hauptsächlich links aufgestellt ist. Rechts sitzt der König von seinen „Hoffbedienten und der Leibwache umbgeben auf seinem Thron, wofür zwei Herolde stehen" (S. 44). Diese Szene schließt wie die Schlüsse aller Akte mit einem „Ballet", hier von den Priestern getanzt.

Ohne Musik und Tanz ist kein Stück des deutschen Barocks ausgekommen. Auch die Bühnen der protestantischen Gymnasien wie die der Jesuiten und sogar die Wandertruppen prunken mit solchen Darbietungen. Ja gerade sie begannen mit diesem Brauch. Sie brachten ein kleines Orchester mit und mindestens einen Kunstsänger, der zugleich auch Akrobat oder Artist war. Ihn den Jig (Gigue) in den Zwischenakten tanzen zu sehen, und am Ende das gesungene Nachspiel, das auch mit Tanz endete, das war ebenso neu und anziehend wie die blutrünstige Staatsaktion vorher. Die Schulbühne knüpfte an die Antike an mit gesungenen Chören. Sie wurden bald erweitert zu einer fürs Auge interessanten Szene, zum Zwischenspiel, das oft allegorische Personen und Handlungen verwendet. Aus der „Pietas victrix" zeigt der sechste Kupfer den Flußgott und in strenger Symmetrie nach hinten geordnet zwei Najaden und zwei Tritonen, sogar die beiden Seepferde, die die Muschel des Gottes ziehen, nehmen symmetrisch Stellung. Ein weiteres Beispiel bringt der fünfte Kupfer zur „Catharina von Georgien". Vorn streiten Liebe und Tod um den Vorrang, dahinter steht der Chor der Tugenden (IV. A, Ende). Nicht nur die streng symmetrische Aufstellung und die achsiale Perspektive verdient unsere Beachtung. Auch bühnentechnisch lenkt die Gruppierung des Chores auf den hinteren Raum unsere Aufmerksamkeit. Hier wird die „Mittelgardine" greifbar, die als ein Vorhang das Bühnenpodium in zwei Hälften unterteilte. Bei den Wandertruppen hielt sich diese schlichte Ausstattung noch länger. Sie flechten auch gelegentlich den Tanz als Teil der Handlung in das Stück hinein. In diesen Gruppenszenen beherrschen einzelne Hauptfiguren die Situation. Sie entstammen dem zeitgenössischen höfischen Leben.

Doch es gab noch eine weitere Art des Massenaufgebotes, im Leben wie auf der Bühne. Bild 10 (III, 4) zeigt einen langen Aufzug, genau so wie die szenische Anweisung ihn schildert (Pharasmanes, S. 50): „Der Schauplatz stellet eine lange Straße in Hamarstin vor, die überall mit Blumen, Cräntzen und Teppichen ausgeziehret und in deren Mitten die Ehrenpforte aufgerichtet ist, wodurch den Einzug nach dem königlichen Pallast unter Pauken und Trompeten

Schall geschiehet. Es machet ein Trupp medianischer Lauffer den Anfang hier= von, und dießen folget ein Theil der iberischen Militz mit klingendem Spiele, welchen die Hoffbedienten des Pharasmanes und letzlich der Londinen nach= gehen. Hierauf aber siehet man die Helffte der königlichen Leibwache nebst einem darauf folgenden Kämmerling, der auf einem Küßen Krohn und Zepter träget, und nach welchem Dajoces mit entblößtem Schwerd reitet." Dies bietet das Bild ganz vorn. „Dießem folgen die Priester, so den güldenen Altar mit dem heiligen Feuer tragen, nach welchem Pharasmanes ... vor einer ... Senffte ... herreitet. Dieser nechst siehet man die Kämmerlinge, Mohren und Verschnit= tene von Colchis, welchen die andere Helffte der Leibwache nachfolgete, worauf endlich viele ausgeziehrte und mit dem Brautschatze beladene Maultiere und Camele kommen, denen die übrige iberische Soldaten nachgehen und den Einzug beschließen." Kurze Chorsätze werden dabei gesungen. Es dürfte wohl vermutet werden, daß die den Anfang machenden Soldaten und Hofleute noch einmal als Abschluß über die Bühne ziehen. Immerhin gehört ein beträchtliches Massen= aufgebot für diesen Brautzug. Aber schon 60 Jahre früher wird für die prunk= vollen Schauspiele der Jesuiten in Wien vor dem Kaiser (die sogen. ludi cae= sarei) mit großen Massen gearbeitet. In der „Pietas victrix" macht die Schluß= szene das sichtbar. Noch mehr erstaunen aber unter diesen Kupfern die mehr= fachen Kampfszenen. Das Kunstdrama der Schlesier vermeidet nach antikem Muster dergleiche Schaustellungen. In Wien jedoch gab es einen regulären Fliegerangriff (II, 8), die Erstürmung einer Stadtmauer (III, 4) und sogar die Marine (IV, 9) wird bemüht. Tatsächlich kommen diese Vorgänge alle in der Handlung des Stückes vor. Ein Effekt, nämlich der Einsturz einer Brücke, wo= durch der Tyrann den verdienten Tod findet, wird nicht abgebildet. Die Wander= bühne verwendet denselben Trick und nutzt ihn durch Beteiligung von Hans= wurst komisch aus. Die Hauptfigur des Stückes Gordianus tritt (I, 8) „mit seinen Soldaten" auf. „Gehet voran über die Brücken, welche hernach zerbricht. Hanswurst thut oft, als wolt er hineinspringen ... Hanswurst weigert sich, wird aber mit Gewalt von Octavio hineingezogen und haben ihren lazzo. Springt ins Wasßer." (Wiener Haupt= und Staatsaktionen, Bd. 1, S. 15 f.) Bei den Wandtruppen sind Kampfszenen seit alters beliebt. Aber statt Massenauf= gebotes werden Einzelgefechte vorgeführt. Auch in der „Pietas victrix" wird ein Schwerterkampf (II, 2) von nur vier Fechterpaaren ausgeführt, wahrschein= lich weil zu solcher Darbietung lediglich gut ausgebildete Schüler herausgestellt werden konnten, deren Können vor den sachverständigen hohen Zuschauern zugleich die Vollwertigkeit der Erziehung für den Hof= und Staatsdienst deut= lich machte. Im „Königssohn aus England", einem Repertoirestück aus der Sammlung von 1620 heißt es: „Alsbald wird an zweien Orten geblasen, und kommen immer zween und zween heraus, die da fechten mit Schild und kurzen Schwertern, wovon dann einer liegen bleibet. Nach diesen allen kömt der König von England mit bloßem Gewehr heraus; auf der anderen Seiten der König von Schottland und ein jeglicher Volk bei sich." Hier macht sich offenbar die geringe Mitgliederzahl der Truppen hemmend bemerkbar. Noch die späte Staatsaktion

vom Tode Karl XII. von Schweden (Hs. v. 1724) begnügt sich mit der Andeutung des dänischen und des schwedischen Heeres durch je zwei Offiziere, die mit gezogenem Degen nacheinander aus der Kulisse treten, aber mit einer Zeile Text dort stehen bleiben und sich nur stichomythisch aber nicht mit Waffen bekämpfen, vielmehr schließlich bei ihrer Kulisse wieder abgehen (Neudr. S. 41/44). Beim „Pharasmanes" hingegen treten sich ja ein „Trupp Soldaten" gegenüber, auch ohne daß es eigentlich zum Kampf kommt. Im allgemeinen werden die Kampfszenen voll lebhafter Bewegung erfüllt gewesen sein. Darauf deuten solche Anweisungen, wie „Jagen den Prinzen übers Theatrum" oder „jaget ihn fechtend ab". In „Perseus und Andromeda" (Handschrift des F. E. Paulsen von 1700) geschieht die Befreiung der am Felsen Gefesselten in aller Ausführlichkeit. Da heißt es erst „der Drache läßt sich sehen, Perseus auf einem geflügelten Pferde"; später „Perseus (streitet mit dem Drachen und erlegt Ihn)". Ebenso eindrucksvoll wie rabiat ist die Geste des Sieges im „Verirrten Liebes-Soldat" (1689). Die verkleidete Kaiserstochter Aribane trifft auf den Perserkönig Selim. Die Anweisung lautet: „Aribane komt ihm entgegen mit bloßem Säbel ... fechten, Selim läßt den Säbel fallen und stürzt zu Boden, Aribane trit ihm auf den Leib." Doch sie kann sich ihres Triumphes nicht freuen, denn sein Sohn, der „verirrte Liebessoldat" „kombt und errettet ihn, nimt A. gefangen und bindet sie". Recht anschaulich können wir die einzelnen Phasen der Katastrophe bei der Staatsaktion „die Enthauptung des Weltberühmten Wohlredners Ciceronis" Handschrift von 1724; Wiener Staatsaktion, Bd. 1, S. 89 bis 92) verfolgen. Auf der Flucht wird Cicero von zwei Trägern „in ein Sesl getragen" auf die Bühne gebracht (V, 13). In der nächsten Szene kommen „Marcus Antonius mit seinen Zusammengeschworenen vermasquiert und gleich Hanswurst von ferne, er versteckt sich und schaut öfters heraus". „Marc. Antonius springet herzu mit seinen Verräthern, die zwei Trager lauffen darvon" (S. 91). Nach langer Alexandrinerrede Ciceros (S. 92) vollzieht sich die Enthauptung: „Sie lauffen hinbey, und Cicero gibt ihnen aus dem Tragsesel den Cörper zum Fenster mit dem Kopf, alwo sie ihm solchen abschlagen. Es kan nach eines Direktors Belieben gemacht werden. Hanswurst kann seine lazzi haben." „Die Masquierten tragen den Sesel weg." Hinrichtungen und Ermordungen sind häufig. Da heißt es dann etwa: „und lauffen mit entblöstem Gewehr auf ihn zu", „Hanswurst lazzi auch unter wehrender Ermordung; wird endlich der Körper weggetragen" (Pelifonte, Wiener Staatsaktionen, Bd. 1, S. 322). Abgeschlagene Köpfe gehören zu den notwendigsten Requisiten. Bereits Gryphius verwendet das Haupt der toten Catharina. Bei den Wandertruppen wird als besonderer Effect „in einer schüssel Archilusches Haubt" aufgetragen (Amor Tyrann, III, 5), gelegentlich beginnt solch Kopf in der Schüssel auch zu sprechen, wobei der Schauspieler durch das weit herunterhängende Tischtuch verdeckt ist. In wortlos unheimlicher Stille vollzieht Titus Andronicus seinen Racheschwur: „Jetzt gehet Titus Andron: auff die Knie sitzen, und fangen an ein Klagelied zu spielen (d. h. hinter der Bühne), die andern alle (sein Bruder und sein Sohn) gehn umbher sitzen da die Häupter liegen. Titus

nimpt seine (abgeschlagene) Hand, helt sie und siehet gen Himmel, seuffzet, schweret heimlich, schläget sich für die Brust, leget nach vollendung des Eides die Hand weg, darnach nimpt er das eine Häupt, darnach auch das ander, schweret bey einem jeglichen besondern, zu letzt gehet er zu der (geschändeten) Andronicam auch, die auff die Knie sitzet, schweret bey derselben auch, wie er zuvor bey den andern, darnach stehen sie sämptlich wieder auff" (Creizenach, Schauspiele d. engl. Kom., S. 36).

Diese Gruppen- und Massenszenen erfordern nicht allein für die darin vollzogenen Bewegungen einen Raum von beträchtlicher Breite wie auch Tiefe. Er muß auch entsprechend ausgestattet, wirkungskräftig ausgemalt sein. Der sich öffnende Vorhang gibt ein Schaubild frei, in welchem die Personen einbegriffen sind. Die enthüllte Dekoration repräsentiert eine Situation, die für das im Stück sich vollziehende Geschehen bezeichnend ist. Dafür bildet der Raum nicht einen äußerlichen Rahmen, er wird Echo des Spiels. Die ausgreifende Gestik der Schauspieler verlangt Bewegungsfreiheit, „Spielraum"; ihre Gänge, der passus scenicus mißt den Raum in Breite und Tiefe aus, erfüllt ihn mit den Ausbrüchen der Affekte. Ihre Aktion durchstrahlt den Raum, und dieser wiederum hält ihre Beweglichkeit zusammen, daß sie sich kondensiert, ihn mit Lebensfludium erfüllt. So gehören Schauspieler und Schauraum als eine Einheit zusammen. Dasselbe Grundprinzip des Schaubarmachens durchwaltet sie, und zwar in weitschwingender Pathetik, in bewegter Leidenschaftlichkeit mit einem Hang zum Gesteigerten, Maximalen (Über „Schauraum" und die den anderen Epochen gemäßen weiteren Raumarten vgl. meine Abhandlung „Das Raumproblem des Theaters" im Theaterheft des Studium Generale, 5. Jg., H. 1, 1952, S. 28–37).

Zusammenfassung

So ergibt sich uns ein Bild von eigentümlicher Fülle, ja scheinbar gegensätzlicher Vielfältigkeit. Bald gravitätische Dehnung in dem Geschehen des Stückes und demgemäß pathetisches Gehabe in breiter Entfaltung, dann wieder jäher Zusammenprall, aufbrausendes Toben, Mord und Hinrichtung. Stete Umschläglichkeit wie bei den Affekten scheint die hauptsächlichste Art des Fortgangs. Doch alles wird von einer geheimen Gemeinsamkeit durchwaltet, die mehr ist als äußerliche Gleichzeitigkeit, die vom Zeitgenössischen getragen wird. Barockes Menschentum liegt zugrunde, aus diesem Wurzelboden sprießt auch das schauspielerische Gestalten. Was sich auf der Bühne in oft so grausiger Anschaulichkeit vollzieht, entspringt nicht bloßer Effekthascherei. Gewiß ist alles, was und wie es getan wird, auf das Publikum gerichtet und will Wirkung, möglichst starke Wirkung erzielen. Aber die tief pessimistische Lebensstimmung und die bedrohliche Existenznot der Epoche durchklingt alles und drängt in die unmittelbare Sichtbarkeit der Bühne. Das Spiel der Schauspieler verhilft dem zum Leben in imposantem Glanz und grausiger Vergänglichkeit zugleich. Das Erschauern darüber rüttelt die Menschen auf, warnt und mahnt an gesteigerten Vorbildern im Guten wie Bösen. Gesteigert ist das Geschehen der Stücke und

der Figuren, dem entsprechend auch das Gestalten ihrer Darstellung. Intensität, Steigerung, Kontrast wird beabsichtigt vom Autor wie vom Darsteller und erwartet vom Zuschauer. Wucht und Prunk heißt das Ergebnis bei der Konkretisierung durch die Vorstellung. Eine Terrassendynamik läßt sich beobachten wie bei der Cembalomusik; kein nuancenreiches Entfalten und Umfärben, nein, das Gegeneinander großer Licht- und Schattenmassen, ein jähes Umspringen in eine andere Tonart. Das Toben der Affekte tritt neben das Bedenken des Notwendigen, die Dämonie des Egoistischen trifft auf die ewigen Normen und Ordnungen, die von Gott gesetzt und gefordert werden. Die Gesten tragen diesen beiden Dimensionen des Daseins voll Rechnung. So offenbart sich das zeitcharakteristische Menschentum und seine Weltanschauung auch in der Schauspielkunst des Jahrhunderts, gibt ihr Einheitlichkeit und inneren Sinn, schafft einen Epochalstil, wodurch sie sich als eigenartig von allen vorherigen und späteren Ausprägungen als barock abhebt.

DER MALER GÉRARD DE LAIRESSE UND DIE KLASSIZISTISCHE BÜHNE[1])

Von Frithjof van Thienen (Amsterdam)

„Gérard de Lairesse, eine Kunstblume so schön wie sie nur einmal in einem Jahrhundert geboren wird . . ." Diese Worte bilden den Anfang der von Arnold Houbraken verfaßten Biographie des Malers De Lairesse, die einer späteren Ausgabe (1740) von dessen „Schilderboeck" (zum ersten Male in 1707 erschienen) beigefügt wird.

„Eine Kunstblume so schön . . .", wie vergänglich ist der irdische Ruhm. Wer außer den zünftigen Kunsthistorikern kennt jetzt noch den Namen dieses Künstlers? Seinerzeit war er aber hochberühmt. In der wohlhabenden, von Luxus erfüllten Stadt Amsterdam vom Ende des 17. Jahrhunderts wird Gérard de Lairesse betrachtet als „Des Apelles großer Sohn". Zu dieser Zeit ist er eine repräsentative Figur, dessen Werke völlig dem Geschmack der begüterten und literarisch gebildeten Bürger entspricht. Er ist unermüdlich in der Arbeit, tüchtig als Techniker und auch literarisch geschult. Diese literarische Schulung ist in jenen Jahren ein unerläßlicher Teil der Erziehung eines Künstlers, nicht weniger als die Beherrschung der maltechnischen Probleme. Aus welchem Grunde war es damals unerläßlich notwendig, daß der Künstler genau so viele Kenntnisse vom Schaffen eines Ovid oder eines Vergil hatte, als von den Autoren der Bücher über Perspektive oder Anatomie? Weil die Kunst gerade in diesem historischen Moment wieder einen literarischen Einschlag bekam, wie er typisch ist für Perioden mit „klassizistischem Charakter". Zu Lairesses Zeiten bedeuteten komplizierte Allegorien eine Freude für Geist und Vernunft. Im übrigen verlangte man vor allen Dingen, daß ein Kunstwerk angenehm sei für das Auge. Gérard de Lairesse wußte wie kaum ein zweiter diesen Wünschen entgegenzukommen.

Er wird im Jahre 1644 in Lüttich geboren, ein typischer Wallone, der nie die holländische Sprache völlig beherrschen wird. Als er im Alter von vierundzwanzig Jahren nach Amsterdam kommt, fühlt er sich dort ganz besonders wohl. Die Stadt am Amstel hatte damals den Gipfel ihrer Macht erreicht. Zuerst hatte dort eine tüchtig arbeitende Generation gewissermaßen mit eigenen Händen den großen Wohlstand aufgebaut. Jetzt lebt aber schon eine jüngere Generation, die in anderen Verhältnissen aufgewachsen ist, und die es als die

[1]) Vgl. auch Bildtafel VI.

natürlichste Sache der Welt betrachtet, in Wohlstand zu leben. Es versteht sich, daß solche Leute eine andere Kultur haben und vor allen Dingen, daß ihr Geschmack sich anderswohin orientiert. In dieser mehr verfeinerten oder jedenfalls mehr luxuriösen Gesellschaft richtet der Blick sich immer nach der vergötterten französischen Kultur. Alles Grüblerische und schließlich auch alles, was nicht direkt einem klassisch gerichteten Schönheitsideal entspricht, fällt außerhalb des Interessenkreises dieser Generation.

Die Kunst dieser Jahre wird elegant und literarisch angehaucht; ihr haftet sogar etwas sehr Formelhaftes an. Der Gegenstand der Darstellung ist vor allen Dingen die wichtigste Angelegenheit geworden. Populär gesagt: warum sollte man sich ein Küchenstück erwerben, wenn man eine Salonszene bekommen könnte? Jedes Gemälde soll einen technisch makellos gemalten Gegenstand ausbilden und die abgebildeten Gestalten sollen sich in schönster und vornehmster Art und Weise benehmen und bewegen. Vor allen Dingen zieht man historisch-heroische oder mythologische Themen vor, und zu den letzteren gesellt sich das Thema eines geträumten Arkadien. Schon in den vierziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts kommt die Mode auf, sich in einer Verkleidung als Hirte oder Hirtin malen zu lassen. Etwas später findet man unter den holländischen Porträts eine ganze Reihe von „römischen" Helden, aus deren Bühnenpanzer ein mit modischen langen Locken versehener holländischer Kopf den erstaunten und gelegentlich auch amüsierten Zuschauer anblickt. Das Höfische gehört von jetzt an zum Ideal des Lebensstiles. Es fördert Beherrschung in Form und Geste. Dazu gesellt sich der Wunsch, alles zu idealisieren und zu idealer Gestalt umzubilden.

Es versteht sich, daß die dementsprechenden Kunstwerke in erster Linie nur für die höchsten Schichten der Gesellschaft bestimmt sind. Sie stehen außerhalb des eigentlichen Volkes und sogar auch außerhalb alles Rein-menschlichen. Nur wenn man sich dessen bewußt ist, kann man verstehen, wieso Rembrandt in seinen letzten Jahren bei den Amsterdamer Herren nicht länger „persona grata" bleiben konnte, außer bei einigen wenigen, die noch immer verständnisvoll seiner tiefen Menschlichkeit gegenüberstanden. Und doch können auch im Rahmen dieser vornehmen Formen Kunstwerke von großem und bleibendem Wert entstehen. Man braucht nur an den feierlichen Gang der Vondelschen Verse zu denken, dessen Dramen übrigens damals dem gewöhnlichen Volke genau so wenig zugesagt haben werden, wie dies später der Fall war ...

Was nun die Kunst des Gérard de Lairesse anbetrifft, wie verhält es sich mit unserer ästhetischen Würdigung seiner Arbeit gegenüber? In mancher Hinsicht (wo es den gelehrten Charakter, den literarischen und stark intellektuellen angeht) könnte man sich kaum einen größeren Gegensatz gegenüber der Kunst unserer Zeit vorstellen. Trotzdem entbehrt sie auch für viele heutige Menschen keineswegs eines gewissen Reizes. Das liegt nicht nur an der von vielen heutigen Malern geschätzten technischen Vollkommenheit. Es versteht sich, daß diese Kunst vielleicht nicht in erster Linie aus einem inneren Drang heraus geschaffen wurde; hier entladen sich keineswegs die inneren Spannungen des

Malers. Auch die Sphäre der Intimität oder der „Stimmung" schlechthin könnte man hier nicht finden. Seinen Werken haftet aber etwas Harmonisches, etwas Melodisches, etwas durch und durch Beherrschtes an, auch wo der Künstler heftige Szenen gemalt hat. Dieses konsequent durchgeführte Streben nach Schönheit der Form um der Form willen hat für jeden, der bereit ist, sich darauf einzustellen, einen ganz besonderen Reiz. Man könnte sagen: seine Kunst spricht mehr zum Auge als zum Herzen; aber erfreut sich andererseits das Herz nicht über dasjenige, was das Auge genießen kann? In gewissem Sinne ist er mehr dem Geiste der großen Venezianer des 16. Jahrhunderts oder den französischen „arkadischen" Malern, wie Poussin, als den Holländern verwandt. Wenn diese Letzteren seinem Beispiel zu folgen versuchen, so endet dies meistens in einer Katastrophe. Man denke nur an einen Maler wie Pieter de Hoogh, ursprünglich völlig eingestellt auf die Sphäre der Intimität des holländischen Bürgerhauses, wobei in seinen, übrigens klar und übersichtlich komponierten Interpretationen, das feine und zarte Spiel des Lichtes mit tausend zarten Nüancen die Hauptsache bildet. Als er in späteren Jahren nach Amsterdam übersiedelt und dort in die ihm völlig wesensfremde Atmosphäre gerät, verliert er das Gleichgewicht und produziert, von einigen wenigen Beispielen ausgenommen, fast ausschließlich Werke dritten Ranges. Aber Gérard de Lairesse ist völlig anders veranlagt; er fühlt sich in der neuen Strömung wunderbar wohl und arbeitet in derselben Richtung weiter. Was für einen Maler wie Pieter de Hoogh den künstlerischen Untergang bedeutet, wirkt für Lairesse in höchstem Grade anregend. Und was er malt, überragt qualitativ doch weitaus das „modische" Niveau, womit die Besteller schon zufrieden gewesen wären.

In Wallonien gefeiert, mit vor Lobsprüchen klingenden Ohren, kommt der junge Lairesse eines schönen Tages im Jahre 1664 nach Amsterdam. Ein Amsterdamer Kunsthändler, Gerard Uilenburg, hatte sein Werk, das an der Haustür des Malers ausgestellt war, zu Lüttich gesehen, und er bat ihn, herüberzukommen. Es gibt eine lustige Geschichte über den Schrecken, den die Ankunft des jungen Malers in Uilenburgs Wohnung erregt. Er ist tatsächlich alles andere als ein schöner Mann „mit weniger Nase als ein Bologneser Schloßhündchen" sagt ein Zeitgenosse (Campo Weyerman), aber „bien coeffé" behauptet ein anderer (Abry). Wichtiger ist die Nachricht von dem übergroßen Erfolg seiner Werke in Amsterdam. Bald braucht Lairesse auch nicht länger im Dienste Uilenburgs zu arbeiten. Er macht sich selbständig und bewohnt drei Jahre nach seiner Ankunft schon ein „Haus mit Säulen" (vermutlich sind es Pilaster) am Amsterdamer „Nieuwmarkt". Die vornehmen Amsterdamer gehen bei ihm ein und aus (dies will an sich schon etwas besagen) und auch für den Haag bekommt er verschiedene Aufträge, sogar für den Hof des Prinzen Wilhelm III. von Oranien.

Lairesse arbeitet intensiv und mit nie versagender Energie, wie auch seine sauberen und prachtvoll gepflegten Radierungen bezeugen. Vor allem spricht aber seine letzte, unter unglaublich schweren Umständen erstandene Arbeit,

sein „Schilderboeck" (Malerbuch), von dieser Energie. Seine Radierungen hat er zum Teil abends und bei schlechtem Lichte gemacht. Eine ständige Überanstrengung der Augen führt zur Katastrophe. Ab 1689 wird sein Sehvermögen immer schwächer und im nächsten Jahre ist er völlig erblindet.

Es ist merkwürdig und bewundernswert, wie Gérard de Lairesse diesen schwersten Schlag, der einem Maler zustoßen kann, zu tragen weiß. Seine Laune ist in diesen Jahren zwar nicht immer sehr gut, aber seine geistige Kraft bleibt ungebrochen. Auch aus materiellen Gründen muß er weiter arbeiten, denn das viele Geld war schnell wieder verbraucht . . . Mit größter Energie setzt er sich über die Schwierigkeiten hinweg und ernährt sich, indem er theoretische Stunden über Malerei erteilt. Die Art seiner eigenen Malereien gibt dazu reichlich Anlaß. Es wurde ja oben schon von dem formalen Charakter seiner Kunst, so wie von ihrem literarischen Einschlag, gesprochen. Demzufolge ist es tatsächlich möglich, Anweisungen zu geben, die nicht alle gleich die technische Ausführung berühren. Eine Zusammenfassung dieser Anweisungen wird dann in späteren Jahren als Buch erscheinen. Zuerst wird im Jahre 1701 die „Grondlegginge der Teekenkonst" publiziert; nachher, im Jahre 1707 (vorläufig noch in kleiner Auflage) die größere Arbeit „Het Groot Schilderboek".

Es ist rührend zu erfahren, in welcher Art und Weise diese Bücher zustandekommen. Auf zwei großen schwarzen Tafeln schreibt der erblindete Maler mit großen, unbeholfenen Kreidebuchstaben die Sätze, die zugleich von seinen Söhnen kopiert und sprachlich gesäubert werden. Die Zeitgenossen mit ihrer Vorliebe für eine gehobene Sprache konstruieren zugleich eine Parallele zu Homerus: „Der eine (Lairesse) beschwört für 's Aug' herauf, was der andere singt und liest; zwei wunderbare Blinde" . . .

Lairesse gibt selber an, wie die Illustrationen werden sollen. Es dauert aber Jahre, ehe die verschiedenen Graphiker mit ihrer Arbeit endgültig fertig werden. Sie sind nachlässig und vieles soll sogar umgearbeitet werden, ehe es den Intentionen des blinden Malers entspricht. So zieht die ganze Vorbereitung sich bis ins Unendliche in die Länge, aber endlich, nach vielen Jahren enervierender Arbeit und aufregenden Wartens, ist das Ganze fertig. Besonders nach dem Tode des Autors (1711) wird die Ausgabe allgemein verbreitet und sogar in andere Sprachen übersetzt. Wer kümmert sich heutzutage noch um das dicke Buch von vierhundert dicht gedruckten Seiten? Wer denkt noch an diese Titanenarbeit und an die grenzenlose Energie, die Lairesse hat aufbringen müssen, um unter so schwierigen Umständen eine solche Arbeit zustande zu bringen?

Schon durch die Umstände des Zustandekommens steht dieses Buch zwischen den vielen theoretischen Schriften, die seit der Renaissance erschienen sind, an ganz besonderer Stelle.

Wer sich die Mühe gibt, das Buch zur Hand zu nehmen und es durchzublättern, findet hier ganz unerwartete Äußerungen. Neben Fragen über die „Behandlung der Pinsel", über Licht und Schatten, Proportionen und Stellung der Figuren im Raum und in der Komposition, entwickelt der Künstler seine ästhe-

tischen Theorien und gibt uns Beispiele von dem, was für die idealisierenden Auffassungen in seinen Tagen als „schön" oder „häßlich" gilt. Aber es wäre besser, den Autor hier selbst reden zu lassen:

Von dem Worte malerisch.

„Eine Landschaft mit unbeschädigten, gerade stehenden Bäumen mit rundem Stamm und reichem Laubwerk, ein flaches Terrain ohne Holperichkeiten mit sanft steigenden und ablaufenden Hügeln; Wasserbäche mit klaren und stillen Strömen; angenehme Ausblicke; wohl geordnete Farben und ein anmutiger Himmel, der Azurblau sein soll mit einigen wenigen Wolken; außerdem zierliche Fontäne, vornehme Häuser und Paläste, die mit Vernunft nach den architektonischen Ordnungen gebaut und mit schönem Ornament versehen sind; wohlgebaute Menschen in graziösen Haltungen, jeder nach seiner Art gefärbt und gekleidet; Kühe, Schafe und andere wohlernährte Tiere: solche Sachen kann man mit Recht malerisch nennen.

Aber eine Landschaft mit schlecht gewachsenen Bäumen, deren Äste und deren Laubwerk ein verwirrtes Durcheinander bilden; die Stämme alt, krumm und gespaltet mit Knorren und Höhlen; ein wüster holperiger Boden ohne Pfade; scharf geförmte Hügel und allzu hohe Berge, die keine Aussicht ermöglichen; rohe und zerfallene Bauten, deren Fragmente durcheinander liegen; schlammige Bäche; ein trauriger Himmel mit schweren Wolken; ein Feld, das mit mageren Tieren und ungeschlachteten Vagabunden oder Zigeunern ausstaffiert ist, etc. Dies kann man unmöglich eine schöne Landschaft nennen. Kann Jemand mit Recht behaupten, das ist ein malerischer Kerl, wenn er dabei auf einen schmutzigen, zerrissenen Bettler zeigt, der auf großen flachen Füßen vorwärts stolpert, um dessen Kopf ein schmutziges Tuch gebunden ist, mit gelber Haut wie ein englischer Bückling und der seine Läuse fängt. Würde man nicht sagen das man nur aus Scherz behaupten könnte, dies wäre malerisch?"

Heutzutage klingt dies alles ziemlich humoristisch, wiewohl der Autor es tief ernst gemeint hat. Es gibt uns auf einmal einen Ausblick auf die Ästhetik der Zeit, oder wenigstens von einer führenden Klasse, die nun einmal dieser Epoche ihr Gepräge aufgedrückt hat.

Die Arbeit des Lairesse bezieht sich auch auf das Theater, und zwar in direktem und indirektem Sinne. Direkt nur, insofern er Illustrationen zu Theaterspielen des gelehrten und pedantischen Andries Pels geliefert hat, so wie auch eine ein ganzes Jahrhundert hindurch verwendete Dekoration für das Amsterdamer Theater („der Hofsaal", beim Theaterbrande von 1772 untergegangen). Indirekt bezieht Lairesse sich aber in anderem Sinne auf das Theater, denn sein „Schilderboek" enthält Vorschriften von kulturhistorischer Art, die vielleicht heute weniger die allgemeine Aufmerksamkeit erregen, aber im 18. und sogar noch im 19. Jahrhundert gerade auf der Bühne sehr beachtet wurden. Es handelt sich hier um mimische Vorschriften und um solche, in denen er andeutet, „wie es sich gehört".

Als Beispiel sei Folgendes zitiert (aus dem Abschnitt „Von der Eigenschaft und von dem was sich empfehlen läßt in der Bewegung der Glieder zum Ausdrücken der Leidenschaften").

A. ILLUSTRATION AUS DEM MALERBUCH DES GÉRARD DE LAIRESSE

Nr. 5: Beispiel von Wohlwollen, das Überreichen von einer Blume.
Nr. 6: Beispiel eines Gelübdes, das Schenken von einem Ringe.

Ein Beispiel von Wohlwollen.

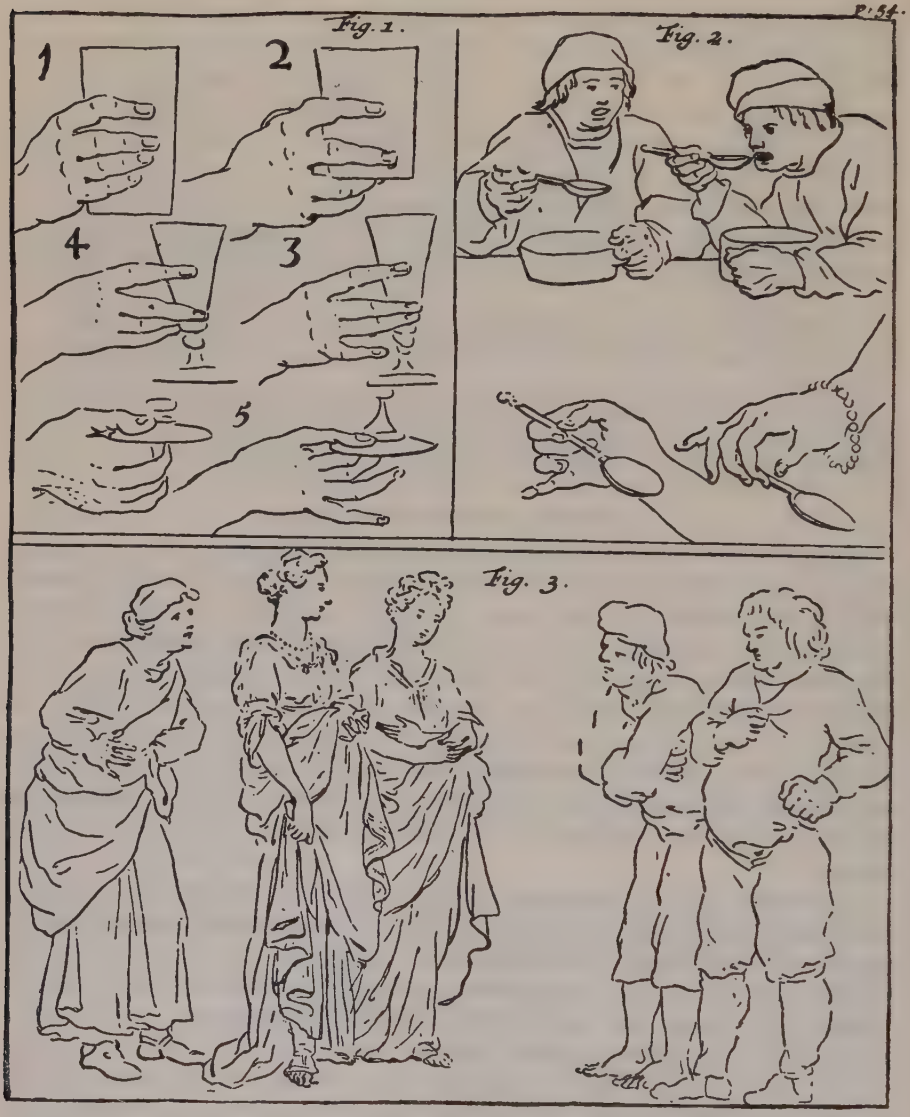
„Jemand, der seinem Freunde eine schöne Blume gibt, hält sie mit drei Fingern unten am Stiel. Der Andere nimmt sie oben am Stiele mit Daumen und Zeigefinger an, und neigt den Kopf über die Blume, um ihren Duft zu genießen. Der Schenker, der den Duft schon genossen hat, wendet den Kopf leicht seitwärts geneigt davon ab, richtet den Blick nach oben, das eine Auge etwas mehr zugekniffen als das Andere, und mit halb geöffnetem Munde. Seine linke Hand hält er gegen die Schulter, die Handfläche nach außen, als ob er staunte; er stützt sich auf einem Bein, während das andere etwas vorsteht. Der Empfänger hingegen hält die beiden Beine dicht neben einander und hält die linke Hand auf dem Rücken. Der Eine steht fest, der Andere gelockert und zaghaft."

Man vergleiche die Illustration. Nebenan zeigt die Abbildung, wie man einer Dame einen Ring geben soll. So sehen wir, und das ist gerade das Merkwürdige, wie der Maler, ohne dies bewußt gewollt zu haben, ein Gesetzbuch der Etikette schreibt. So erzählt er, wie man einander begrüßen soll, wie man sich am Tische zu benehmen hat und wie man ein Glas anfassen soll.

Die letzte Abbildung illustriert folgende Passage:

„Das erste Beispiel zeigt verschiedene Arten ein Glas anzufassen: der Eine ergreift es mit voller Hand (No 1). Der Andere faßt es kaum zierlicher unten an (No 2). Im Gegensatz dazu sieht man bei der No 3 wie eine Fürstin, den Kelch mit den Spitzen dreier Finger halten kann, während der kleine Finger vorsichtig und in angenehmer Weise sich vom Glase abhebt. In der No 4 sieht

man, wie eine stattliche Jungfer das Glas etwas zaghaft (damit der Getränk nicht kleckert) geschickt aber etwas weniger anmutig anfaßt. Ein Fürst hingegen, sowie die No 5 es zeigt, faßt das Glas mit großer Geschicklichkeit und voller Vorsicht am Fuß."



B. ILLUSTRATION AUS DEM MALERBUCH DES GÉRARD DE LAIRESSE

Fig. 1 und 2: Wie man Glas und Löffel hantieren soll, und wie man dies nicht machen soll.

Fig. 3: Wie man schön und anmutig steht, und wie es sich nicht gehört zu stehen.

Daneben sieht man wie der Löffel hantiert wird. Die ersten zwei Bilder zeigen Bauern am Tisch, darunter aber wie eine *„große Jungfer"* den Löffel anfaßt: mit drei Fingern oben am Stiel. *„Schaut nur wie dies mit wenig Mühe und höchster Anmut geschieht. Und in der No 4 sieht man wie eine Hofdame etwas weniger anmutig den Löffel anfaßt"* (Notabene mit dem ausgestreckten kleinen Finger so wie dies uns heute bei manierierten Leuten noch immer irritieren kann . . .).

Darunter sieht man wieder, wie eine gute Erziehung die vornehmen Leute auszeichnet. *„Darauf soll ein Maler ganz besonders acht geben."* Den plumpen Bauerngestalten gegenüber *„schaue man sich einmal diese ansehnliche Dame an, wie sittsam ihre Bewegung ist und wie anmutig ihre Gestalt . . ."*.

Und wenn man auch heute die Vorschriften Lairesses, gewissermaßen als „Professeur de maintien", auch wenig mehr beachtet hat, so ist, wie oben schon angedeutet, sein Einfluß auf die klassizistische Bühne besonders groß gewesen. Vor allen Dingen denke man dabei an die merkwürdige Publikation des Amsterdamer Schauspielers und Bühnenmalers Johannes Jelgerhuis (1770 bis 1836): „Theoretische Lessen over de Gesticulatie en Mimiek" (Amsterdam 1827), der wiederholt Bezug nimmt auf Lairesse und sogar einige von den Illustrationen des „Schilderboek" fast unverändert übernimmt. Aber dieses Buch wird in einem späteren Aufsatz gewürdigt werden.

Bibliographisches:

Gérard de Lairesse, „Grondlegginge ter Teekenkonst", Amsterdam 1701. Andere Auflagen 1713, 1766.

Neben französischen und englischen Übersetzungen gibt es auch deutsche: Des berühmten Malers, Gerhard de Lairesse, Anleitung zur Zeichen=Kunst (Berlin 1705); weitere Auflagen: Nürnberg 1727 und Leipzig 1745.

Gérard de Lairesse, „Het Groot Schilderboek", Amsterdam 1707. Weitere Auflagen: 1712, 1714, 1716, 1740, 1836.

Neben französischen und englischen Übersetzungen gibt es wieder deutsche: Des Herrn Gerhard de Lairesse, Welt=belobten Kunst=Mahlers, Grosses Mahler=Buch. (Nürnberg), Erster Theil 1728, Zweyter Theil 1730.

Grosses Mahler=Buch . . . Von Gérhard de Lairesse, Kunstmaler. (Nürnberg), Erster Band 1784, Zweyter Band 1784, Dritter Band 1819 (in Lieferungen erschienen).

T. Querfurt, Handbuch für die Mahler, oder Auszüge aus G. de Lairesse Grossem Mahlerbuche, nebst der gleichen aus der Idée du Peintre Parfait (Prag 1776).

J. J. M. Timmers, Gérard de Lairesse (eerste deel; Amsterdam 1942). Hier wird der Künstler als Graphiker und als Theoretiker gewürdigt. Der zweite Band über Lairesse als Maler ist noch nicht erschienen.

ÜBER WESEN UND NOTWENDIGKEIT DER PUBLIKUMSFORSCHUNG

Von W. H. Bruford (Cambridge)

Die Publikumsforschung ist wohl als ein Grenzgebiet zu betrachten, das, zwischen Literaturgeschichte und Soziologie liegend, schon deswegen weniger eifrig bearbeitet wird als die alten Kerngebiete der Literaturwissenschaft. Die heute so beliebte Werkanalyse hat zweifellos dieser schon vorhandenen Richtung neue Kräfte zugeführt. In Deutschland und noch mehr in Amerika ist die Literaturgeschichte sogar in die Verteidigung gedrängt worden; denn wenn sich die Literaturwissenschaft in erster Linie mit den spezifisch literarischen Eigenschaften der Werke, die sie erforscht, auseinanderzusetzen hat, dann ist der erste Schritt dazu das genaue Studium der Texte als in sich geschlossene Ganzheiten. Es ergibt sich jedoch die Frage, ob denn irgendein Text — mit der allfälligen Ausnahme zeitgenössischer Werke in der Muttersprache des Lesers — als durchaus in sich geschlossen angesehen werden kann. Wie jedes andere symbolische Gebilde ist ein Text sinnvoll nur für lebende Geister, und zwar für lebende Geister einer bestimmten Art, die eine bestimmte Art von Erfahrung besitzen. „Der geistige Gehalt", um mit Nicolai Hartmann zu sprechen, „ist überhaupt nicht ‚an sich' in der geformten Materie des Kunstwerks, sondern nur ‚für uns', die Auffassenden." Die wahren Meister in der Kunst der kritischen Analyse geben natürlich auch zu, daß der Kritiker jede sich ihm bietende Kenntnis von den Hintergründen ausschöpfen muß; aber es gibt noch immer einzelne Radikale, deren Kritik ein „letztes Überfließen von romantischem Subjektivismus" ist, der, wie kürzlich ein Rezensent in The Times Literary Supplement behauptete, „mehr Interesse für ihren Psychoanalytiker besitzt, als für Leser, denen das Gedicht am Herzen liegt".

Das gegenwärtige Umschwenken von der Literaturgeschichte zur Literaturkritik läßt sich unschwer verstehen, wenn man darin eine Reaktion gegen frühere Übertreibungen nach der entgegengesetzten Richtung erblickt, in einem Zeitalter, in dem ein Traditionserbe im Gelehrtentum nicht stark ausgeprägt ist. Vor dem letzten Krieg war die Literaturbetrachtung, die man durch Generationen an deutschen Universitäten geübt hatte, im wesentlichen äußerlich, extrinsic, wie es Wellek und Warren in ihrer ausgezeichneten Theory of Literature (1949) nennen. Geleitet von dem Ideal wahrer Wissenschaftlichkeit in der objektiven Art der Naturwissenschaften, hatten sich die Literaturforscher mit der Biographie und Psychologie der Autoren beschäftigt, mit den wirtschaft-

lichen, gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten ihres Zeitalters, dem Einfluß anderer Schriftsteller auf sie und endlich mit der Zergliederung des Zeitgeistes, den literarische Schöpfungen genau so wie andere Kulturerscheinungen zu offenbaren schienen. Kein Wunder, wenn echte Literaturfreunde das Gefühl bekamen, daß sich allzu viele Studenten damit begnügten, sich Kenntnisse über Schriftsteller, Perioden und Literaturpsychologie anzueignen, ohne mit der Literatur selbst als einer Kunst, die zu veredelter Empfindsamkeit spricht, Fühlung zu nehmen. Um ein Gedicht genießen zu können, so betonten sie, um es so zu verstehen, wie man Kunstwerke richtig „versteht", ist es nicht nötig, und es kann sogar manchmal nachteilig sein, daß man erfährt, wie es zustande gekommen ist, selbst wenn das möglich ist:

Wer will was Lebendiges erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist herauszutreiben.

Man darf auf mindestens noch zwei andere Gründe hinweisen, die in Deutschland zu einer Vernachlässigung des soziologischen Literaturstudiums, zu dem die Publikumsforschung als eine Seite gehört, beigetragen haben, ganz abgesehen von dem jetzt so betonten verinnerlichten („intrinsic") Literaturstudium, für das aus vielen Ländern Zeugnisse vorliegen[1]). Der erste Grund ist der Einfluß der besonders in Deutschland verbreiteten romantischen Vorstellung, daß ein wahrer Dichter entweder ohne einen Gedanken an sein Publikum oder im bewußten Gegensatz zu diesem schreibe. An diesem Glauben hält man fest trotz des durch zahlreiche Dichterbiographien erbrachten Beweismaterials, das uns bestätigt, daß es selbst bei dem reinsten Dichter ein Ausnahmsfall ist, wenn er singt, ohne das Bewußtsein, nicht nur sich selbst auszudrücken, sondern auch seine Gefühle jemandem mitzuteilen, sei es auch bloß seiner Geliebten. Die große Mehrzahl der Schriftsteller hat klärlich bei allem, was sie schreiben, irgendein Publikum im Auge, und selbst die Größten unter ihnen werden durch Gleichgültigkeit ihrer Zeitgenossen auf tiefste berührt.

Der zweite Umstand, der nach der gleichen Richtung hin wirkte, war die Tatsache, daß soziologische Literaturbetrachtung von den meisten deutschen Gelehrten mit Marxismus und materialistischer Geschichtsdeutung in Verbindung gebracht wurde. Es ist natürlich durchaus richtig, daß besonders seit den ausgehenden Zwanzigerjahren von sowjetischen Literaturhistorikern und in anderen Ländern von solchen, die mit ihnen sympathisieren, die orthodox-marxistische Richtung eingeschlagen worden ist. Der einseitige Versuch, alle literarischen und künstlerischen Erscheinungen von unten her zu erklären, auf Grund der marxistischen Ideologie und mit der Absicht, diese Ideologie zu verbreiten, stößt natürlich unvermeidlich auf Widerstand, nicht nur bei den Gegnern des Marxismus, sondern bei allen Menschen, die zwischen Dichtung und Propagandaschriftstellerei zu unterscheiden vermögen. Diese doktrinäre Enge des Blickes fällt auch gegenüber den sonstigen Vorzügen eines Buches, wie Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im achtzehnten Jahrhundert von Balet und Gerhard (1936), schwer ins Gewicht, trotz der von

[1]) Vgl. z. B. Verfasser, Literary Interpretation in Germany, Cambridge, 1952.

seinen Verfassern ausgesprochenen lobenswerten Absicht, „zur Verständlichung der Stilwandlung von der Totalität des Geschehens auszugehen"; und die späteren Schriften von G. Lukacs leiden ungeachtet ihres Feuers an dem gleichen Mangel.

In der theoretischen und toleranten Atmosphäre Englands erfreut sich die Literatursoziologie schon seit langem neben anderen Methoden der Literaturforschung angemessener Beachtung. Im Anschluß an das grundlegende Werk von Alexandre Beljame, Le public et les hommes de lettres en Angleterre au 18e siècle (1881) schrieb Leslie Stephen 1904 seine English Literature and Society in the Eighteenth Century, und man kann sich an Hand der 1939 von Walter Ebisch und Levin L. Schücking in der Anglia veröffentlichten ausgezeichneten Bibliographie zur Geschichte des literarischen Geschmacks in England mit ihren 700 bis 800 Titeln eine Vorstellung von den Bemühungen machen, die im vergangenen halben Jahrhundert der Erforschung des englischen Lesepublikums gewidmet worden sind. Deutsche Anglisten wie Levin Schücking, Walter Schirmer und Herbert Schöffler haben besonders wichtige Beiträge zu diesem Forschungszweig geliefert; doch, abgesehen von den Arbeiten von Arthur Eloesser (Das bürgerliche Drama, 1898) und Samuel Lublinski (Literatur und Gesellschaft im neunzehnten Jahrhundert, 1899), die vor 1900 liegen, und jenen von Karl Viëtor, Fritz Brüggemann und Heinz Kindermann zwischen den beiden Weltkriegen, ist, soviel ich sehe, außerordentlich wenig von deutschen Germanisten auf ähnlichen Gebieten geleistet worden. Es erschienen einzelne Untersuchungen von Theaterhistorikern, vor allem Rudolf Weils Buch Das Berliner Theaterpublikum unter Ifflands Direktion (1932), das den Weg zu der 1935 von Georg Keferstein mit seiner Schrift Bürgertum und Bürgerlichkeit bei Goethe begonnenen Reihe Literatur und Leben wies, in der Untersuchungen über das englische Publikum im achtzehnten Jahrhundert (von Victor Lange) und über das deutsche Publikum in Goethes Jugendjahren (von Alfred Nollau) herauskamen. Ungefähr zur gleichen Zeit wurde Ernst Kohn-Bramstedts Studie über das Romane lesende Publikum im Deutschland des neunzehnten Jahrhunderts (Aristocracy and Middle Classes in Germany) in englischer Sprache veröffentlicht. Seit dem Kriege sind uns Heinz Kindermanns umfassende Theatergeschichte der Goethezeit, Otto Rommels Buch Die Alt-Wiener Volkskomödie und Arnold Hausers Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, letztere zuerst in englischer Sprache, beschert worden. Selbst wenn man alle einschlägigen kurzen Abhandlungen und Dissertationen hinzufügte, würde der Anteil der Germanisten an der Publikumsforschung noch immer dürftig erscheinen im Vergleich mit jenem der Anglisten.

Mehrere Ursachen dieser verhältnismäßigen Vernachlässigung eines anderwärts als wichtig anerkannten Faches sind schon oben angedeutet worden; aber es wird vielleicht nützlich sein, wenn wir jetzt einige von ihnen genauer betrachten und überlegen, was durch eine Begünstigung dieser Forschungsrichtung gewonnen werden kann. Es soll gleich am Anfang noch einmal zugegeben werden, daß wir uns von der Publikumsforschung für die rein ästhetische Literatur-

betrachtung nicht viel neues Licht erhoffen können, obwohl ich meine, daß wir einiges erhoffen dürfen. Was für die Würdigung und richtige Einschätzung einer Dichtung unzweifelhaft in allererster Linie wichtig ist, ist das, daß man sich dem Eindruck der Worte des Dichters selbst hingibt, oder bei einem Drama der Neuschöpfung seiner Visionen durch den Schauspieler im Theater. Vieles von dem, was bis heute als Geschichte der Literatur gilt, ist für die Bewertung von Literaturwerken als Literatur belanglos. „Der poetische Wert" eines Gedichtes „als Erlebnis von überzeugender Phantasiekraft" (as a satisfying imaginative experience) muß, wie A. C. Bradley schon im Jahre 1901 sagte, „durchaus von innen her beurteilt werden". „Die Dichtkunst unterscheidet sich in dieser Hinsicht von den anderen Künsten nicht; in ihnen allen ist der Gehalt eins mit der Gestalt. Was Beethoven mit seiner Symphonie, was Turner mit seinem Bilde beabsichtigte, ist nicht etwas, was man benennen kann, sondern das Bild und die Symphonie." Die neue Kritik ist vollständig im Recht, wenn sie betont, daß es abwegig sei, irgendein Element, z. B. den geistigen Gehalt, zur Grundlage zu nehmen und es isoliert zu studieren. Wir müssen alle Elemente berücksichtigen, welche eine Analyse in dem Werk aufzeigt: sein Metrum und die musikalische Komposition seiner Laute (instrumentation of its sounds), seine Bildersprache und seinen Satzbau, seine Wortassoziationen und Lautsymbolik, die wie die Zellen eines Organismus fortwährend auf einander einwirken. Unbewußt unterliegen wir all diesen Einflüssen, wenn wir mit ästhetischem Genießen lesen. Ein so betriebenes „verinnerlichtes" Literaturstudium ist tatsächlich eine Grundvoraussetzung.

Aber ich möchte trotz alledem darauf hinweisen, daß Literaturbetrachtung „von außen her", zu der auch die Publikumsforschung als Teilgebiet der Literatursoziologie gehört, ihre eigene besondere Bedeutung hat und selbst von jenen nicht ungestraft beiseite geschoben werden darf, für welche die ästhetische Wirkung alles ist. Wie die Geistesgeschichte sollte die Publikumsforschung als in erster Linie zur Kulturgeschichte und nicht zur Literaturgeschichte gehörend gelten. Die Kulturgeschichte ist aber ein durchaus anerkanntes Forschungsgebiet. Sie darf als eine umfassendere Wissenschaft gelten als die Literaturgeschichte, da sie zu dieser in einem ähnlichen Verhältnis steht wie die Weltgeschichte zur Nationalgeschichte. Die Germanistik hat mit voller Berechtigung schon immer vieles mit einbezogen, was nicht ausschließlich die Literatur als solche betrifft. Die Untersuchungen der Scherer-Schule über das Leben und die Zeit eines Lessing, Herder oder Goethe sind, wenn auch viel von ihrem Inhalt für die reine Literaturgeschichte von außen gesehen (extrinsic) ist, doch hoch interessant und wertvoll wegen des Lichtes, das sie auf ein großes Zeitalter deutscher Vergangenheit werfen, auf dessen Aufbau und Entwicklung in gesellschaftlicher und geistiger Hinsicht, auf den Widerhall, den die Zeitfragen bei denkenden Männern fanden, und auf den Beitrag, den diese selbst in Wort und Tat zur Gestaltung deutscher Einrichtungen und zur Begründung einer gemeinsamen deutschen Tradition, einer echten Kultur, geliefert haben.

Ebenso ist es menschlich höchst interessant, wenn man z. B. erfährt, was für

religiöse, gesellschaftliche und politische Voraussetzungen den Hintergrund für die allmähliche Entwicklung des deutschen Theaters im achtzehnten Jahrhundert bildeten. Dies ist eines der Hauptthemen in Heinz Kindermanns Theatergeschichte der Goethezeit und in meinem Buch Theatre, Drama and Public in Goethe's Germany (1950).

Nach meiner Ansicht ist eine angemessene Schilderung des Theaters als Kultureinrichtung jener Zeit nicht möglich, wenn man sie nicht mit dem Wandel in Verbindung bringt, der sich damals in den Grundzügen des Denkens und Fühlens vollzog, zuerst bei dem gebildeten Publikum und später bei der Masse des Mittelstandes; denn die Elemente, aus denen sich eine Kultur aufbaut, lassen sich ebenso wenig voneinander trennen, wie jene, aus denen sich ein Kunstwerk aufbaut. Sie beeinflussen einander in einer Weise, die man wieder nur mit dem Aufeinandereinspielen der Teile eines lebenden Organismus vergleichen kann.

Universitätslehrer, deren Hauptinteresse der Literatur gehört, werden das Studium derselben nicht zu einer „Unterabteilung der Soziologie" machen wollen. Das ist die Gefahr, die Bonamy Dobrée als Ergebnis einer übermäßigen Betonung von Werken wie jenem von Beljame fürchtet, wie er in seiner Einleitung zu der englischen Übersetzung von Le public et les hommes de lettres sagt. Aber er gibt die Bedeutung solcher Werke zu, weil sie „gewisse Schranken beseitigen können, die uns daran hindern, mit dem Literaturwerk engste Fühlung zu nehmen". Es gehört zur Kenntnis des Hintergrundes, die besonders bei alten und fremden Büchern ganz unerläßlich ist, wenn wir das Buch so zu lesen wünschen, wie es sein Schöpfer gelesen haben wollte. „Die Lektüre eines vor hundert Jahren entstandenen Gedichtes", sagt Lionel Trilling, „erfordert ebenso gut ein Übersetzen seiner historischen Begleitumstände wie seiner Metaphern." Bücher wie das von Beljame belehren uns darüber — und dem stimmt auch Professor Dobrée bei —, inwieweit eine bestimmte Geisteshaltung, Stilmanier usw. Gemeingut war, so daß wir leichter feststellen können, was ein eigener Beitrag des Schriftstellers, was eine Konzession an den Publikumsgeschmack ist. Es gibt einzelne Kritiker, die in ihrer Reaktion gegen den Historismus so weit gehen, daß für sie einzig und allein nur der Eindruck zählt, den die Worte eines Dichters, unbeeinflußt von irgendwoher, auf ihr eigenes Gemüt machen; und für die Auffassung der Kritik als „Abenteuer der Seele unter Meisterwerken" darf man sich auf eine Autorität von Rang berufen. Solchen subjektiven Kritikern fällt eine nützliche Aufgabe zu, weil sie uns veranlassen, überkommene Auffassungen zu überprüfen, aber sie werden niemals uns andere zu der Überzeugung bringen können: „Die Welt, sie war nicht, eh' ich sie erschuf." Wie sehr wir auch positivistische Theorien ablehnen mögen, das Aufspüren von Vorbildern im wirklichen Leben, das Bestreben, Literaturwerke aus der Erbmasse des Dichters, aus seiner natürlichen Umwelt, „la race, le milieu et le moment" und derartigem zu erklären: die Tatsache bleibt bestehen, daß wir doch zugeben müssen, daß jedes Kunstwerk von Lebenden für Lebende geschaffen wird, daß die Farbe auf der Leinwand, die Worte auf dem Papier, mit

denen sie ihre Visionen festhalten und ihnen Dauer verleihen, tote Materie bleiben, bis sie durch andere Geister, die das dazu nötige besondere Verständnis und Gefühl besitzen, nachgeschaffen werden. Schöpfer und Nachschöpfer, Schreiber und Leser werden außerdem unvermeidlich von vielen anderen Dingen in Anspruch genommen, die kein künstlerisches Erleben sind, und sie können die verschiedenen Betätigungen ihres Geistes nicht in verschiedenen Abteilen getrennt halten, selbst wenn sie es wollten. Die Kunst ist im Leben eingebettet und hat getrennt vom Leben keinen Sinn. Die größte Kunst entsteht aus der Spannung, die im Künstler durch das Leben seiner Zeit hervorgerufen wird. „Die Künste dürfen sich nicht vom Leben abschließen", sagt Nicolai Hartmann. „Was sie ihrem Wesen nach sind, können sie nur im Rahmen einer geschichtlichen Wirklichkeit sein, auf deren Mutterboden sie entstehen, nicht aber in einem ästhetizistischen Schattendasein neben ihr, wie die kraftlosen Epigonen schöpferischer Zeiten es sich nachträglich ausmalen ... So ist der Mensch: nur was ihn im Erleben und Ringen, im Sehnen und Wollen zuinnerst bewegt, treibt ihn zur schöpferischen Formung. Das Ganze des Lebens, in dem der Künstler steht, ist Nährboden und zugleich Wirkungsbereich seines Tuns, seine Wirkungen aber sind weit entfernt, bloß ästhetische zu sein[2])."

Eine nicht ästhetische, z. B. eine ethische Wirkung wird oft ohne eine bewußte Absicht des Verfassers erzielt, selbst dann, wenn Gestalt und Gehalt in seinem Werk vollkommen verschmolzen sind. Tatsächlich nehmen wir uns bereitwilligst Gestalten, die uns ansprechen, zum Vorbild, auch wenn sie uns nicht zur Nachahmung hingestellt sind. Es gibt aber viele Schriftwerke, die mit Recht als Dichtung gelten und doch schon von Haus aus nicht ästhetische Elemente in sich haben, etwas, das dazu bestimmt ist, den Leser zu führen oder zu belehren. In einem seiner kritischen Essays erdenkt sich E. M. Forster eine Stufenleiter verschiedener Schreibarten, die von lyrischer Dichtung bis zu einer Ankündigung neben einer Straßenbahnlinie reicht, über die Stufen Drama, Roman, wissenschaftliches Werk, Zeitung, Inserat. Steigt man die Leiter hinab, so kommt man in allmählichen Übergängen von Wortgebilden, die nur zur Phantasie sprechen, zu Wortgebilden mit rein praktischen Zwecken, vom Symbol zum Zeichen. Bei der Betrachtung von Kunstformen, wie Roman oder Drama, sind diese nicht ästhetischen Züge von großer Wichtigkeit, wenn wir verstehen wollen, wieso bestimmte Werke so wurden, wie sie sind, und die Wirkung haben konnten, die sie seinerzeit erzielten; und wenn wir ihrer Geschichte nachgehen, dann stehen wir mitten drinnen in der Publikumsforschung. Es ist z. B. wohl bekannt, daß, als die Romane von Charles Dickens, die in Fortsetzungen für eine Zeitschrift geschrieben wurden, zuerst erschienen, von dem Verfasser die Aufnahme der einen Lieferung durch das Publikum eingehend erwogen wurde, als er die folgende schrieb. Historiker des Romans, wie H. H. Borcherdt (Der Roman der Goethezeit) und Kathleen M. Tillotson (Novels of the Eighteen-Forties), haben große Romane in ein neues Licht gesetzt, indem sie entdeckten, wie sich der Publikumsgeschmack im volkstümlichen Roman der

[2]) Aesthetik, Berlin 1953, S. 40.

Zeit offenbarte und wie sich dieser Geschmack in den verschiedenen Schichten der Gemeinschaft änderte.

Der Einfluß des Publikums ist vielleicht am allerstärksten im Drama ausgeprägt, wenn wir das lebende Drama in Betracht ziehen, das zur Aufführung im zeitgenössischen Theater geschrieben wurde und nicht für eines, „das da kommen soll". Im Theater wird der Dichter „wider Willen zum Strudel gezogen", er kann kaum auf die Gelegenheit verzichten, auf das gemischte Publikum, mit dem er immer rechnen muß, durch eine Einrichtung und Schauspieler zu wirken, deren Beweggründe niemals rein ästhetisch sein können, wie uns das Goethe so köstlich im „Vorspiel auf dem Theater" vor Augen führt. Rein ästhetische Gesichtspunkte waren wohl kaum jemals bei der Schaffung von Dramentypen, welche die Probe einer öffentlichen Aufführung bestehen konnten, ausschlaggebend, nicht einmal in Goethes Weimarer Theater. Selbst dort konnte die Zuhörerschaft niemals für längere Zeit aus dem Auge gelassen werden. Um das stets wachsende Ansehen, dessen sich das Theater in jener Zeit erfreute, zu erklären, muß man neben dem literarischen Wert der für dieses bestimmten Stücke noch viele andere Dinge berücksichtigen. Vielleicht liegt die tiefste Ursache in der Schwächung des Einflusses einer dogmatischen Religion auf das Denken der Menschen und der Verweltlichung eines großen Teils ihres Inhalts. Seit der Aufklärung lernten immer größere Teile des Publikums in literarischer und künstlerischer Bildung einen Religionsersatz sehen und z. B. im Theater ein Mittel zur Fortführung der in den moralischen Wochenschriften begonnenen Aufgabe der Verbreitung von Humanität in immer weiteren Kreisen erblicken. Mit dem entsprechend diesem Geschmackswandel zu Tage tretenden Zusammenwirken von Schauspielern und Dramatikern konnten sentimentale Lustspiele und Familiendramen Predigten gleich gewertet und die Bühne als ein weltlicher Tempel betrachtet werden. Solche tiefgehende Wandlungen in der Weltanschauung dringen ebenso wie mehr vorübergehende Erscheinungen in der öffentlichen Meinung und im Geschmack, politisches Fühlen, Klassengegensätze, örtliche Gewohnheiten, gesellschaftlicher Vorrang einzelner und zahllose andere Faktoren in ihrer Anwendung auf das Theater in die Publikumsforschung ein.

Es ist nicht bloß ein wunderlicher Einfall, wenn man Goethes eigenen Theaterroman als ein in imaginativer Form dargebotenes Muster für Publikumsforschung ansieht. Zum mindesten geht aus der Theatralischen Sendung ganz einwandfrei hervor, daß Goethe, als er sie verfaßte, tiefstes Interesse an den Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Publikum hatte, und dem Faust-Vorspiel konnten wir entnehmen, daß er sich dieses Interesse bis in die Mitte seines Lebens bewahrte, wenngleich er manchmal als Autor seiner Verachtung gegenüber dem zeitgenössischen deutschen Publikum Ausdruck verlieh. Trotz aller Ansprüche, die er für den Dichter anmeldet, verachtet weder im Roman Wilhelm das Publikum, noch unterschätzt er die Macht des Dichters über dieses. In seiner Unterredung mit Werner im zweiten Buch (viertes Kapitel) nimmt er dem Publikum gegenüber eine Haltung ein, die jener der führenden Theater-

dichter dieser Zeit ähnlich ist, und anerkennt die Publikumsforschung stillschweigend durchaus als einen wichtigen Zugang zu den Problemen der Dramen- und Theatergeschichte. „Dafür bewahre mich Gott", sagt er, „daß ich Gelegenheit gebe, das Publikum zu verderben. Dieses möchte ich ebensowenig als von ihm verdorben werden, und meistenteils geschieht doch das, wie ich merke, durch wechselseitige Ehre und Nachgiebigkeit, die sie einander bezeigen. Wenn ich jemals öffentlich auftreten sollte, wünschte ich freilich zu gefallen, ja allgemein zu gefallen; denn ich habe die Schriftsteller meistens nicht für aufrichtig oder für sehr eingebildet gehalten, die nur bloß Kennern ihre Sachen widmen, und alle diejenigen, denen sie nicht gefallen, unter die Herde der Nichtkenner verweisen. Das Gute muß freilich von den Verständigen erst geprüft und, wenn ich sagen darf, erst gestempelt werden; es muß aber auch, wenn es menschlich ist, eine allgemeine glückliche Wirkung tun, vorzüglich auf diejenigen, die nicht urteilen können. Und ich glaube, der hat den höchsten Punkt erreicht, der diese beiden Stimmen, welche zusammen erst, wenn ich hier das lateinische Sprichwort anwenden darf, die Stimme Gottes ausmachen, auf sich vereinigt."

(Übertragen von Friedrich Wild)

NOTWENDIGKEIT UND AUFGABEN DER SPIELPLANFORSCHUNG

Von Heinz Kindermann (Wien)

1.

Die allabendlich neu sich entfaltende Dynamik des theatralischen Kunstwerks erwächst in ihrer „transitorischen" Erscheinungsform aus einem Zusammenspiel vieler Faktoren. Die Theaterforschung steht deshalb in ihren überpersönlichen Untersuchungsfeldern vor der Möglichkeit, entweder Zusammenspielforschung oder Komponentenforschung zu treiben. Im Grunde ist beides erforderlich; und in der Regel sollte die Komponentenforschung der Zusammenspielforschung vorangehen.

Es wäre schwierig, unter diesen das theatralische Zusammenspiel bedingenden Komponenten eine Rangordnung aufzustellen. Die künstlerischen Leistungskomponenten, wie die Schauspielkunst, die Regie, das Bühnenbild, die Kostümgestaltung, sind ebenso mitbestimmend wie die Wirkungskomponenten, etwa die aktive Reaktion des allabendlich neu und anders sich zusammensetzenden Publikums, der Eingriff der Zensur und der Kritik oder die finanziellen und sozialen Voraussetzungsfaktoren, um nur einiges aus dieser Vielheit der beiden einander ergänzenden Hemisphären herauszugreifen. Eines aber ist klar: der Spielplan übt innerhalb all dieser transitorischen und wie ein Kaleidoskop ununterbrochen (selbst bei jeder Stück-Wiederholung) sich wandelnden Leistungs- und Wirkungsvorgänge des Theaters als treibende und wegbestimmende Kraft. Er entfaltet diese motorische Funktion nicht nur, weil er mit dem aufzuführenden Drama gleichsam die Partitur aufs Pult legt, von der aus sich nun alle theatralischen Energien entzünden und entwickeln, sondern der Spielplan erweist sich — gemeinsam mit Regie, Schauspielkunst und Bühnenbild — als profilformender Faktor. Das „Gesicht" jedes Theaters hängt in hohem Grad von der Art des Spielplans ab, damit aber auch die geistesgeschichtliche, die künstlerische und die soziologische Bedeutung jedes Theaters im kulturellen Kräftespiel der Völker und Epochen. Es gehört also zu den dringenden Notwendigkeiten der Theaterforschung von heute und morgen, innerhalb der theatralischen Komponentenergründung auch viel intensiver als bisher spezielle Spielplanforschung zu treiben.

Diese Notwendigkeit ergibt sich nicht zuletzt auch deshalb, weil immer wieder versucht wird, die ästhetischen Wertmaßstäbe der Literaturwissenschaft auf die Bewertung und Charakterisierung der Spielpläne zu übertragen. Künst-

lerischer Wert und geistesgeschichtliche Bedeutung des Spielplans hängen jedoch noch von ganz anderen Kriterien ab als von der ästhetischen Ranghöhe des zugrundeliegenden dramatischen Kunstwerks. Wert und Bedeutung des Spielplans ergeben sich vor allem auch aus dem Grad der Zündfähigkeit, die er für die Entfaltung und Wandlung der Schauspielkunst, der Regie, des Bühnenbildes bewirkt. Wert und Bedeutung des Spielplans ergeben sich aber auch aus der Art der Wirkungsenergien. Für die Spielplanforschung kommt also ein ganz anderes Wertsystem in Betracht als für die Literaturforschung, und zwar ein mehrschichtiges Wertsystem, das der speziell theatralischen Auswirkung gerecht wird, ohne dabei der immer neuen Forderung nach zeitüberdauernder Dramatik Abbruch zu tun. Die von der Literaturwissenschaft wenig geschätzte Trivialdramatik z. B. kann unter bestimmten Voraussetzungen und in bestimmten Konstellationen der Spielplangestaltung außerordentliche Wertakzente erhalten, wenn sie der Schauspielkunst, der Regie oder der Bühnenbildnerei zu einer neuen Wendung verhilft, von der dann wichtige weitere Allgemeinentwicklungen ausgehen, die auch dem „hohen" Drama und seiner Bühnenverwirklichung zugute kommen.

2.

In jedem Fall muß man zunächst den Ursachen der Spielplangestaltung nachgehen. Sie liegen im Auftragstheater anders als im Anbietungstheater[1]). Sie können in Richtlinien der Theatererhalter, der Staatslenker, der Mäzene oder anderer öffentlicher Faktoren des politischen oder des religiösen Lebens wurzeln. Sie können mit der Spezialaufgabe eines bestimmten Theaters oder einer bestimmten theatralischen Ausübungsform, einer bestimmten theatralischen Raumkonstellation zusammenhängen. Sie können ausgehen von der scharf geprägten Leiterpersönlichkeit einer Bühne, von seinem Pioniergeist, seiner Fähigkeit zur Neulanderoberung. Sie können aufs engste verbunden sein mit der Eigenart des Ensembles, mit den künstlerischen Möglichkeiten und Erfordernissen seiner Spitzenkräfte. Sie können abhängen von der bestimmenden Kraft der Regisseure oder der Bühnenbildner. Sie können aber auch mitbestimmt sein durch die Horizonteigenart und Wunschwelt des Publikums. Nicht zuletzt aber können diese Ursachen der Spielplangestaltung verankert sein in politischen und sozialen Spannungszuständen, in geistesgeschichtlichen Entwicklungsprozessen und in zivilisatorischen Umschichtungsvorgängen, die von Jahrhunderte überdauernden, echten und lebenzeugenden Traditionen herabreichen bis zu modischen Snobbismen[2]).

---

[1]) Vgl. zu dieser Terminologie: H. Kindermann: Spielplan und Publikum (=Wissenschaft und Weltbild, 3. Jgg., S. 251 ff.).

[2]) Vgl. z. B. Bruno Satori-Neumann: Die Frühzeit des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung (= Schriften d. Ges. f. Theatergesch., Bd. 31), Berlin 1922, S. 211ff.; H. Kindermann, Theatergeschichte der Goethezeit, Wien 1948, S. 261 ff., 605 ff., 814 ff.; André Veinstein, Du théâtre libre au Théâtre Louis Jouvet, Paris 1955; W. Poensgen, Der deutsche Bühnenspielplan im Weltkriege (= Schriften d. Ges. f. Theatergesch., Bd. 45), Berlin 1934.

Woher immer jedoch die spielplanbestimmenden Kräfte kommen mögen — sie üben eine Spiegelfunktion aus, im Guten und im Bösen. Sie fungieren als Seismograph innerhalb des jeweiligen kulturellen Kräftespiels. Sie erweisen sich als Förderer oder als Hemmschuh des theatralischen Gesamtkunstwerks in den einzelnen Ländern und Epochen.

Es gilt deshalb, von den derart durchleuchteten Ursachen der Spielplangestaltung aus sodann die Zündvorgänge nachzuzeichnen und kritisch zu charakterisieren, die von den Spielplanvoraussetzungen her sich im Bereich der übrigen theatralischen Leistungs- und Wirkungskomponenten ereignen.

Ihre Intensität und Leuchtkraft läßt die Tragweite der Spielpläne innerhalb der betreffenden Theaterentwicklung bewerten. Will man das Theater als mitbestimmenden Faktor im Kulturleben der Völker anerkennen, dann fällt dem Spielplan und seinen Lenkern selbst noch im ausgesprochenen Unterhaltungstheater schwerwiegende Verantwortung zu. Von diesen Verantwortungen aber — gegenüber den Künstlern und dem Publikum — hat die Spielplanforschung in jedem Fall zu berichten, weil nur so die Eigengesetzlichkeit der theatralischen Welt und ihre besondere Note innerhalb des gesamten kulturellen Kräftespiels umgrenzbar wird.

3.

Verhältnismäßig einfach liegen sowohl im Bereich des Auftragstheaters als auch in dem des Anbietungstheaters alle jene Fälle, in denen es um eine ausgesprochene Spielplan-Programmatik geht. Die Ziele etwa, die sich der Spielplan des Jesuitentheaters im 16. und 17. Jahrhunderts setzt, sind innerhalb des Auftragstheaters durch eine fest umrissene Weltanschauungs-Programmatik bestimmt. Im Anbietungstheater aber kommt es vorwiegend auf programmatische Neuerungen an, die von einzelnen schöpferischen Persönlichkeiten, von Theaterleitern, von Dramaturgen, Kritikern oder Regisseuren ausgehen. Die programmatischen Ziele von Lessing und Schröder, von Goethe und Schreyvogel, von Immermann und Dingelstedt, von Laube und Richard Wagner, von Antoine und Stanislawskij, von Brahms und Reinhardt — um nur einige zu nennen — bestimmen auf weite Strecken hin das Spielplan-Profil. Die Erfüllungsmöglichkeiten der Bühnenkunst werden diesen programmatischen Zielen untergeordnet. Die geistesgeschichtliche Programmatik dominiert dabei selbst dort, wo, wie in der Welt Reinhardts, das Artistische alles übrige zu überleuchten scheint.

Neben den unmittelbaren Programmatikern, die, wie die oben Genannten, selbst als Leitkräfte inmitten der theatralischen Welt bestimmend mitwirken, gibt es natürlich auch die indirekt Einfluß nehmenden Programmatiker, die Dramatiker etwa, die durch die unübersehbare Neuartigkeit und künstlerische Überzeugungskraft ihres Werkes ganze Wellen der theatralischen Wandlung in Gang bringen (Shakespeare, Schiller, Hebbel, Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Wedekind), oder aber Kritiker von weitreichender Aussagekraft und Anregungsenergie (Speidel, Brüder Hart, Bahr, Diebold, Kerr, Fechter), und nicht zuletzt natürlich all jene dramaturgischen Programmatiker, die wie Opitz und Gott-

sched, wie Boileau und Mesnadière Dramatik und Theater in gleicher Weise so stark beeinflussen, daß die Spielplangestaltung sich ihrer Argumentation und mitunter geradezu Gesetzgebung nicht zu entziehen vermag.

Eines freilich gilt bereits für diesen einfachsten Fall, erst recht aber für alle die komplizierter gelagerten: schon seit der Renaissance entwickelt sich die gesamte Spielplangestaltung des europäischen Theaters zweigeleisig. Denn schon seit den Tagen der Renaissance operiert die Spielplangestaltung des europäischen Theaters ständig mit einem sehr fruchtbaren und spannungsreichen Nebeneinander von jeweiliger Gegenwartsdramatik und immer neuer Wiederaufnahme aus dem Jahrtausendreservoir der gesamten bisherigen Weltdramatik. Es ist der Reichtum des europäischen Theaters und seiner Spielpläne, daß sie aus dem vielschichtigen Jahrtausenderbe der gesamten Weltdramatik zu schöpfen vermögen und, oft über viele Jahrhunderte hinweg, die dramatischen Kostbarkeiten längst versunkener Epochen zu neuem Leuchten bringen. Freilich wird dieses Schatzheben nur sinnvoll im Geschichtsbild des europäischen Theaters, wenn neben der spezifisch theatralischen Wertproblematik, wie sie oben von der spezifisch literarischen abgegrenzt wurde, auch die Horizontproblematik in der Spielplanforschung mitberücksichtigt wird — und zwar die Horizontproblematik, visiert sowohl von den künstlerisch Ausführenden, als auch von den aktiv Empfangenden her. Nur wo der Horizont der Künstler sich mit dem des Publikums so überschneidet, daß es zu einer weiterwirkenden „Berührung der Sphären" kommt, wird der Vorstoß des Spielplans fruchtbar, gleichgültig ob er aus dem Gegenwartstheater oder aus einer Erneuerung längst zurückliegenden Dramengutes gespeist wird. Der Griff zum längst zurückliegenden Dramengut wird gewiß nur dann zur echten Erneuerung und womöglich zu einer auf die Gegenwartsdramatik oder auf die Schauspielkunst, die Regie, die Bühnenbildkunst der Gegenwart rückwirkenden und zu ihrer fruchtbaren Wandlung anspornenden Kraft, wenn sie ihr Auswahlprinzip nach dem Gesetz einer (meist unausgesprochenen) Wahlverwandtschaft befolgt. Jede neue Epochenkonstellation des theatralischen und des gesamten geistigen Lebens trägt neue Möglichkeiten zu solchen Wahlverwandtschaften, zu solchen Horizont-Verwandschaften und Horizont-Analogien in sich. Und nichts ist lockender und fruchtbarer für die Spielplanforschung als diesen Epochenkonstellationen und ihren Wahlverwandtschaftsursachen bei der Wiederaufnahme früherer Dramenbestände nachzugehen. Nicht nur jede Uraufführung, sondern auch jede solche Wiederaufnahme und ihre Umsetzung in die Bühnen-Verkörperung erfordert ein „geistiges Wagnis", insbesondere dann, wenn es sich um Neu-Eroberungen von längst Vergessenem oder gar von den damaligen Zeitgenossen Unterschätztem handelt.

Was die zeitliche Distanz zwischen der Epoche der Entstehung und ihres Menschenbildes gegenüber dem Heute der Wiederaufnahme erschwert, muß durch Art und Intensität der dramaturgischen Bearbeitung sowie durch die Art der Regie ausgeglichen werden. Die szenische Interpretation läßt ja viele Darstellungsmöglichkeiten für das gleiche Stück zu. Der notwendigen Polarität zwi-

schen Bühne und Publikum aber wird sie nur dann gerecht, wenn sie vom Horizont der Gegenwart über Jahrhunderte weg die Brücke schlägt zur Horizont-Analogie der Entstehungszeit. Tritt diese wechselseitige Erhellung ein, dann schmilzt die Jahrhundert-Distanz dahin und der Dramatiker von einst spricht zur theatralischen Gegenwart, als hätte er gestern oder heute erst sein Werk aufgerichtet. Diesen Horizont-Analogien nachzuspüren, von denen aus eine gültige Neueinbeziehung in den Spielplan erfolgen kann, gehört mit zu den wesentlichen Aufgaben der Spielplanforschung, die bisher meist übersehen wurden. Das Nebeneinander der Auswahl aus der Gegenwartsdramatik und aus dem Vergangenheitsreservoir erfordert genaue Beziehungsuntersuchungen. Von dort aber ist es nur mehr ein Schritt zum Generalthema: die Zweigleisigkeit des Spielplans in ihrem Spannungsverhältnis gegenüber der geistesgeschichtlichen Situation, gegenüber der literarischen Epochenlage, gegenüber der politischen Konstellation und gegenüber den sozialen Verhältnissen zu charakterisieren und zu motivieren. Denn vom Ganzen der Theatergeschichte her gesehen, führt die Antwort auf diese Fragen zu Schlüsselpositionen der historischen Deutung.

4.

Ist der Spielplan Ausdruck der jeweiligen geistesgeschichtlichen Lage? Oder hinkt er ihr nach? Schreitet er ihr gar voran? Wieso kommt es zu diesem Gleichklang, dieser Verzögerung oder diesem Vorprellen? Wer verursacht die retardierenden, wer die pionierhaften Züge? Und gelingt sogleich die Übertragung in die darstellerische Welt, in die entsprechende Raum- und Gestenbewältigung, wenn es um pionierhafte Züge geht? Oder gibt es Diskrepanzen zwischen dem Neuartigen der dramatischen „Partitur", die der Spielplan bietet und dem Darstellungsstil? Nicht immer befinden sich die Spielplan-Verantwortlichen und die Bühnenkünstler im gleichen Stil-Rhythmus, nicht immer teilen sie den gleichen Epochenhorizont. Gar mancher erste Vorstoß des Spielplans mißglückt, weil diese Übereinstimmung nicht zu erreichen ist. Es gibt freilich auch Fälle, in denen gerade diese Diskrepanz einen eigenartigen Reiz ausübt.

Fragen von besonderer Tragweite ergeben sich auch bei einer Untersuchung des Verhaltens zwischen Spielplangestaltung und literarischer Konstellation. Bemüht sich das Theater, zum Bannerträger einer neuen literarischen Bewegung zu werden, oder hängt es zusehr am Bisherigen und läßt sie deshalb links liegen? Und wenn das Theater zum Bannerträger wird: wer gab den Anstoß zu solcher grundlegenden Spielplan-Wandlung? Ein profilformender, programmatisch vorgehender Theaterleiter, ein schöpferischer Dramaturg, ein Neuland erobernder Regisseur, ein Bühnenbildner etwa, der von analogen Neuwendungen der bildenden Kunst herkommt, oder aber führende Darsteller, die die Witterung für neue Rollengestaltungs-Möglichkeiten erkennen und die so einen neuen Spielstil auszubilden trachten?

Gibt es in den einzelnen Zeitaltern sehr enge oder nur lose Beziehungen zwischen der literarischen Entfaltung und der Spielplangestaltung? Welche außer-

theatralischen Faktoren greifen hier im positiven Fall vermittelnd ein? In welcher Relation steht innerhalb des Spielplangefüges die Pflege des „hohen" Dramas zur Trivialdramatik und zum ausgesprochenen Unterhaltungsstück? Und von welchen dieser Entfaltungsfelder gehen die theatralisch bedeutsameren Anregungen aus, d. h. diejenigen, die zu besonderen Leistungen der Schauspieler, der Regisseure und Bühnenbildner anspornen? In welcher Relation steht innerhalb des Spielplangefüges die Pflege der „Klassiker" und überhaupt der wiederaufgenommenen Vergangenheitsdramatik zur jeweiligen Gegenwartsdramatik und wie steht es hier mit der Zündkraft für die Bühnenkunst dieser Epoche?

Sehr heikel ist die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem Spielplan und der jeweiligen politischen Situation. Es gibt Epochen, deren Spielplan merkwürdig unberührt bleibt durch die politischen Vordergrundgeschehnisse. In den meisten Epochen jedoch sind sehr enge Zusammenhänge anzutreffen. Oft kann man sie mit Händen greifen. Oft aber trachtet man, sie zu verschleiern. Die Machtfaktoren der Epoche wollen ihren Einfluß verbergen, meist, um ihn nur um so intensiver zur Geltung zu bringen. Hier öffnen sich die engen, zeitgeschichtlich bedingten Zusammenhänge mit vielerlei dramaturgischen Untersuchungen, insbesondere solchen über politisch bedingte „Bearbeitungen". Die Aufnahme eines Stückes in den Spielplan täuscht dann, wenn etwa einem revolutionären Stück durch eine mildernde oder den Sinn völlig verändernde „Bearbeitung" ein ganz anderes Gesicht gegeben wurde. Und genau dasselbe geschieht, wenn durch solch eine „Bearbeitung" eine Radikaltendenz hineingetragen wird, die im ursprünglichen Text nicht vorhanden ist. Das Problem der „Aktualisierung" gehört ebenfalls in diesen Untersuchungskreis. Dies alles freilich auch hier im Zusammenhang mit dem zur Anwendung gebrachten Spielstil — und nicht allein im Hinblick auf Aktualisierungen, sondern oft auch im Hinblick auf Konservativismen, die dem Neuland betretenden Text wie eine dämpfende Sordine aufgesetzt werden, wenn es gilt, altgewohnte Happy-end-Schlüsse, besondere, lang erprobte Darsteller Effekte oder aber — wie bei der „Räuber"-Uraufführung — entschärfende zeitliche Distanz-Vergrößerungen durch Versetzung in ein längst entschwundenes Zeitalter oder in ein entlegenes Territorium einzuführen.

Das enge Wechselverhältnis von Spielplan und Zensur bedarf in solchem Zusammenhang nur der Erwähnung, um miteingegliedert zu erscheinen in das anzuleuchtende Beziehungsnetz der mitbestimmenden Kräfte.

Es versteht sich, daß die jeweilige politische Konstellation auch die Relation von Heimisch und Fremd im Spielplan mitbedingt. Zeiten des gesteigerten politischen Selbstbewußtseins reagieren in ihrem Spielplangefüge anders als Zeiten der Demütigung oder der Unterdrückung.

Schließlich spielt aber auch der Wandel der Sozialstruktur im Spielplan eine entscheidende Rolle. Das Auftragstheater des Barockfürsten mit seiner Machtrepräsentation bedarf des völlig anderen Spielplans als die Wanderbühne des gleichen Zeitraums, die vorwiegend für die Bürgerschicht spielt. Der Eintritt der Arbeiterschaft als mitbestimmender Faktor innerhalb der politisch mündigen

Gesellschaft führt in dem Augenblick zu Strukturwandlungen des Spielplans, in dem diese Arbeiterschaft auch den Weg zum Theater als Ausdruck ihrer Wunsch- und Forderungswelt findet („Weber"). Aber auch alle die anderen schwerwiegenden Sozial-Spannungen der einzelnen Epochen, die zwischen Adel und Bürgertum im 18. und 19. Jahrhundert, alle die revolutionären Vorgänge des Ringens um ein „Menschenrecht" in diesem und jenem Jahrhundert, die Ächtung einzelner Schichten in verschiedenen Zeitaltern, die des Bauerntums in weit zurückliegenden, die des Adels in den allerletzten Zeiten, die Gegensätze zwischen Intellektuellen und Nichtintellektuellen, zwischen der Welt der Technisierung und der des Humanistischen — alle diese vom Sozialen, Politischen und Geistesgeschichtlichen ausgehenden Spannungen spiegeln sich unweigerlich im Spielplan einer Epoche. Sie alle bedürfen der sorgsamen Beachtung.

5.

Nicht immer sind die Theaterleiter und ihre Dramaturgen die eigentlich Spielplan-Bestimmenden. Vielfach sind es die Hauptdarsteller, direkt und indirekt — von der komischen Person der Wanderbühnen bis zu den heutigen Stars, die entweder ihr eigenes Ensemble um sich gruppieren oder die einem ständigen Theater immer nur für wenige Monate im Jahr angehören und dabei „ihre" Stücke mitbringen. Auch sonst ist der heute oft eingeschlagene Weg, einen Spielplan dadurch zustande zu bringen, daß man für die einzelnen Hauptdarsteller Stücke mit für sie passenden Hauptrollen sucht, uralt. Er dient freilich nur dem Virtuosentum der betreffenden Schauspieler, nicht dem Ganzen des Theaters und seiner profilgestaltenden Funktion. Die Spielplanforschung wird solche Vorgänge als Vordrängen des „Artistischen" beurteilen, damit jedoch oft — nicht immer — als Abstiegsymptom auch der darstellerischen Welt.

Anders liegt es dort, wo bedeutende schöpferische Regisseure den Spielplan beeinflussen. Viele von ihnen gehen dabei von einer tragenden Idee, von neuen Stilprinzipien oder von neuen Einsichten in das Wesen dieser theatralischen Verzauberungswelt aus. So ist der Regisseur oft ein theatralischer Weltbildformer, ein Erneuerer des theatralischen Menschenbildes, der für diese Umwälzungen einer besonderen Stückauswahl bedarf. Und Ähnliches gilt mitunter auch vom Bühnenbildner. Dies nicht nur in Zeiten, in denen, wie im höfischen oder sakralen Barock, der Bühnenarchitekt überhaupt zur Zentralgestalt im Zusammenspiel der theatralischen Kräfte wird, so daß auch der Spielplan sich — jenseits der Machtausdruck-Bestimmung oder jenseits der weltanschaulich religiösen Zielbestimmung — in hohem Maße nach diesem Bühnenarchitekten und seinen phantasiestrotzenden Wünschen richtet. In allen Zeiten, in denen starke Bühnenbildner-Persönlichkeiten auftraten, richtete sich der Spielplan auch nach ihnen, im Idealfall nach einem Zusammenwirken von Regisseur und Bühnenbildner, oft auch — im Bereich des musikalischen Theaters — nach einem Zusammenspiel von Dirigent, Regisseur und Bühnenbildner.

Der Bühnenbildner freilich ist abhängig von der Raumgestaltung. So darf

— vom Darsteller, vom Regisseur und vom Bühnenbildner, aber auch vom Theatererhalter her gesehen — nicht unerwähnt bleiben, daß jeder einzelne Theater-Typus sein besonderes Spielplan-Profil in sich trägt: das Großraum-theater ein anderes als die Kammerspiele, das Freilichttheater ein anderes als das in sich geschlossene Haus, die Arena-Bühne und das „Théâtre en ronde" ein anderes als die Guckkastenbühne.

Die Spielplangestaltung hängt aber nicht zuletzt auch davon ab, ob es sich um ein „Repertoire-Theater", d. h. ein Theater mit täglich wechselndem Spiel-plan, oder um ein „Serientheater" handelt, das ein Stück so lange abspielt als es „geht" oder solange die Verpflichtung eines berühmten Gastes dauert. Die Differenzen, die sich dabei zwischen einem Ensembletheater und einem spezi-fischen Startheater ergeben, verstehen sich von selbst.

6.

Mit die wichtigste Rolle spielt in all diesen Zusammenhängen natürlich das Gegenüber von Spielplan und Publikum. Es wird in vielen Zeitaltern offen zur Debatte gestellt, weil sich ja der finanzielle Effekt des Theaters, das notwendig auch als wirtschaftliche Institution betrachtet werden muß, nur dann einstellt, wenn das Publikum am gebotenen Spielplan Gefallen findet. Und doch ist diese materielle Seite nur die letzte Auswirkung viel tiefer liegender Voraussetzungen, viel umfassenderer Ursachen und Wirkungen. Auch Goethe hat sich als Theater-leiter mit der Frage einer materiellen Ertragfähigkeit des gut geführten Theaters auseinandergesetzt. Er meinte, es sei nicht abwegig, wenn das Theater sich be-mühe, tüchtig Geld zu verdienen, um sich möglichst selbst zu erhalten. Um das zu erreichen, müßten sie „dahin trachten, daß fortwährend alles im besten Stande und neben dem alten Guten immer von Zeit zu Zeit etwas tüchtiges Neues da sei, das reize und anlocke. Will ein Theater nicht bloß zu seinen Kosten kommen, sondern obendrein noch Geld erübrigen und Geld verdienen, so muß eben alles vortrefflich sein. Es muß die beste Leitung an der Spitze haben. Die Schauspieler müssen durchweg zu den besten gehören, und man muß fortwährend so gute Stücke geben, daß nie die Anziehungskraft ausgehe."

Goethe verlegt also das Schwergewicht eines auch materiell ertragfähigen Theaters vorwiegend auf die Seite hochentwickelter künstlerischer Leistungen. Aber nur solche Leistungen läßt er dabei als sinnvoll gelten, die „reizen, an-locken", die eine „Anziehungskraft" ausüben. D. h. er rückt in die Mitte der Spielplangestaltung das attraktive Moment. Damit ist gesagt: ohne theatralische Attraktivkraft ist auch ein literarisch noch so wertvoller Spielplan zwecklos. Jede Aufführung muß ja im Publikum „ankommen", muß gerade dieses Publikum in der Mitte seiner Empfänglichkeit treffen.

Schon daraus ergibt sich, daß Spielplan und Publikum polare Kräfte sind, d. h. aber nicht nur, daß um ihre beiden Magnetfelder der ganze theatralische Kosmos sich dreht, sondern daß einer den anderen bedingt und erhält, weil nur ihr dauernd erneuerter Spannungszustand die Existenz und die Wandlungsfähig-

keit, ja das ewig Lebendige und Bewegliche des Theaters garantiert. Dabei aber handelt es sich keineswegs nur um eine Niveau-Bestimmung des Spielplans von der Eigenart und vom Wunschbild des Publikums aus. Vielmehr handelt es sich um das Geheimnis des „schöpferischen Mitgehens", wie Hilpert es einmal nennt. Dieses Geheimnis erfüllt sich dann, wenn der Horizont der theatralischen Darbietung sich mit dem Denk- und Erfahrungs-, dem Phantasie- und Gefühlshorizont des Publikums überschneidet. Jedes Drama trägt den Horizont seines Schöpfers in sich, in all seinen Weiten und seinen Grenzen. Die szenische Verwirklichung aber bringt in der Art ihrer Interpretation auch den Horizont des Regisseurs, des Bühnenbildners, der Darsteller hinzu. Und nun sucht dieses Gemeinsame des dramatischen und des darstellerischen Horizonts nach einer Parallele im Weltbild des Publikums, im Glück- oder im Leidhorizont dieser Einsamen, die eben zum Publikum erst zu werden im Begriff stehen, also im Erfahrungskreis, in der Gefühlswelt oder in der Ahnungsfähigkeit derer, die gekommen sind, um sich in ein theatralisches Wunderland entführen zu lassen. Denn nicht allein um Selbstbestätigung des Publikums von der Bühne her darf es sich bei dieser Horizont-Parallelität handeln, sondern zugleich um Horizont-Bereicherung, um beglückendes oder erschütterndes Weiterbauen von selbst nur geringfügigen Überschneidungsansätzen aus durch den Zauber des Neuen und Unerwarteten.

Diese Spielplan-Perspektive des Unerwarteten bedingt freilich jenes „geistige Wagnis", von dem wir schon einmal sprachen. Es gibt in der Geschichte des europäischen Theaters Epochen, die solchem Wagnis mit freudiger Aufgeschlossenheit gegenüberstanden und andere, die sich ihm skeptisch und zaghaft verschlossen. Immer aber hat dabei die Frage eine bedeutsame Rolle gespielt, ob Drama und Darstellungskunst eben nun auf der gleichen Höhe der Entwicklung standen. Die Spielplangestaltung gerät dann in Schwierigkeiten, wenn, wie in unserer Zeit, der hohe Rang der Schauspielkunst, der Regie und der Bühnenbildnerei den Rang der Gegenwartsdramatik überleuchtet. Denn in solchen Zeiten des dramatischen Versagens wächst auf der einen Seite die Gefahr des bloßen Virtuosentheaters und auf der anderen Seite entfaltet sich zu sehr in der Spielplan-Mischung (die immer, wie dies auch Goethe und Schreyvogel, ja alle großen Theaterleiter taten, das Hohe mit dem Unterhaltsamen in eine weise Relation bringen muß) die Ideen-Armut und Uraufführungsscheu, die jüngst ein Kritiker als „nekrophile Tendenz" unserer Theater charakterisierte.

Die Gefahr des Effekttheaters, die uns schon seit Iffland vertraut ist, beruht auf der Verwischung der Wertdifferenzen im theatralischen, nicht bloß im literarischen Bereich. „So wichtig die Urform des bluthaften Komödianten für den Bestand des Theaters ist", setzt uns Hilpert in seinem Buch „Formen des Theaters" auseinander, „so lebenraubend ist die Form des klügelnden Virtuosen. Die Grundlage einer richtigen Repertoirebildung", meint er, „muß das Zusammenklingen eines menschlich reichen und vieltönigen Spielkörpers mit dichterisch wertvollen, lebensvollen Dramatikern sein. Ist es aber so, daß man die Kräfte zu einem wesentlichen Stück nicht hat, so finde ich es wichtiger, etwas

Wesentliches unvollkommen zu sagen, als es überhaupt nicht zu sagen. Beispielhaft ist natürlich nur, Wesentliches in vollendeter Form zu geben. Wenn dem Publikum aber nichts bleibt, als die hervorragende Darstellung und immer nur die Darstellung zu rühmen, wenn es schließlich gleichgültig wird, was gespielt wird, sondern nur noch das Wie sensationell brilliert, dann ist das Ende des Theaters da, weil Darstellungskunst ohne dramatische Substanz, oder solche Darstellungskunst, die sich selbstgefällig und selbstherrlich über diese Substanz erhebt, notwendig auch die Darsteller immer leerer und lebloser machen muß."

Goethe sprach von „wohlbedachten Maximen" seiner Spielplangestaltung. Worin bestanden sie? In jener ewig-weisen Mischung des Hohen und des Gängigen, die kein Theater entbehren kann. Das Problem der Vielgespielten tritt damit an uns heran. Unter den insgesamt 393 Sprechstück-Novitäten der Goetheschen Theaterleitung fanden sich 224 Lustspiele und Possen, 104 Schauspiele und 60 Tragödien. Fragt man sich aber nach den Namen der von Goethe meistaufgeführten Sprechstückautoren, dann stehen auch bei ihm, wie fast an allen deutschsprachigen Bühnen dieser Epoche, die beiden Modeautoren des bürgerlich-sentimentalen Zeitalters: Kotzebue und Iffland, weit voran. 438 Kotzebue-Abenden und 354 Iffland-Aufführungen stehen zwar noch 331 Schiller-Aufführungen, aber nur 259 Goethe-Dramen, nur 64 Lessing- und nur 59 Shakespeare-Abende gegenüber. Verfolgt man nun freilich die Entwicklung der einzelnen Jahresringe von Goethes Spielplanaufbau, dann werden wir gewahr, daß seine „wohlbedachten Maximen" nicht allein im Prinzip dieser weisen Mischung von Hohem und Gängigem bestehen, sondern zugleich im immer festeren Durchsetzen des künstlerisch Hohen und sittlich Wertbetonten gegenüber dem Gängigen.

Was uns dabei aber besonders zu denken gibt, ist die von Goethe vollkommen richtig eingeschätzte, seither aber oft verkannte Bedeutung des komischen Theaters. Wie Mozarts Musik nicht bloßes Rokokogetändel, sondern zu göttlicher Heiterkeit geläutertes und durch Überwindung zur Schwerelosigkeit gereiftes Leid ist, so stammt auch die edelste Kraft des komischen Theaters, bis hin zu überschäumender Lebenslust, aus Leid- und Angstüberwindung, aus Läuterungsenergien, die dem Phänomen der Sorge, diesem Urphänomen der menschlichen Existenz, das Trost-Refugium der Heiterkeit entgegenzurücken vermögen. Diesen Trost zu schenken, ist das komische Theater vor allem in jenen Epochen berufen, in denen, wie in der unsrigen, viel Leid das Schicksal der Völker durchwirkte. Die Spielplanforschung wird viel stärker als bisher dieser wichtigen Atemhol-Funktion des komischen Theaters in den einzelnen Zeitaltern ihr Augenmerk zuwenden müssen.

7.

Die bisherige Spielplanforschung ging oft nur vom Statistischen und vom Chronistischen aus. Sie wird ganz systematisch in die Sphäre einer geistesgeschichtlichen Deutung weiterentwickelt werden müssen, die der Eigengesetzlichkeit des theatralischen Kunstwerks voll Rechnung trägt und dennoch zu-

gleich das Theater hineinhebt in das ganze Kräftespiel des kulturellen und geschichtlichen Lebens der Völker. Das Phänomen des Theaters ist kein Spielzeug der Völker, sondern in Europa nun seit zweitausend Jahren in allen seinen Spielarten ein achtunggebietender Kulturfaktor, gleichgültig ob er befreiendes Lachen schenkt oder tiefe Erschütterung. Das Phänomen Theater gehört zu den kulturformenden und kulturwandelnden Faktoren der Völker. Sein Spielplan ist deshalb von symptomatischer Bedeutung, weit über das theatralische Kunstwerk hinaus. Das Phänomen Theater hat aber auch seit vielen Jahrhunderten schon völkerverbindenden Charakter. Sein Spielplan ist deshalb im weitesten Sinn auch von geschichtsbildender Kraft. Der gemeinsam-abendländische Charakter der europäischen Kultur kommt nur in wenigen weltlichen Erscheinungsformen des menschlichen Daseins so deutlich zum Ausdruck. Bedenken wir aber, daß wir auch heute noch, und gerade heute wieder, die Dramenwelt der Antike durch ihre erneuerte Eingliederung in unseren Spielplan zu mitformenden Elementen unseres Daseins erheben, dann spricht aus solcher Spielplan-Aktivität eine Fähigkeit zur Kulturkontinuität, wie sie nur wenigen künstlerischen Institutionen der Menschheit in solchem Jahrtausend-Atem beschieden ist.

Es ist dringend nötig, daß wir daran gehen, die Spielplangeschichte einzelner Völker und ganzer Epochen zu schreiben, um später einmal zu einer Spielplangeschichte unseres ganzen alten Kontinents vordringen zu können. Denn solch eine Spielplangeschichte Europas würde das bisherige Geschichtsbild unseres Kontinents und seiner Kulturüberlieferung beträchtlich bereichern und viel bisher unbekannt gebliebene Zusammenhänge aufdecken. Sie würde vor allem viel aussagen über das gegenseitige Geben und Nehmen der Völker im theatralischen Bereich und damit vielleicht auch manches zum besseren Verstehen der Völker beitragen.

DAS PORTRÄT

MAX HERRMANN

Von Hans Knudsen (Berlin)

Als Max Herrmann am 14. Mai 1925 in Berlin seinen 60. Geburtstag beging, begann Leopold Jeßner seinen Gruß an den Gelehrten mit dem Satz: „Wenn heute die Würdigung des Theaters allgemeiner, selbstverständlicher und vertiefter geworden ist, wenn die Leistungen der Bühne nicht mehr als pures Amüsement oder schnell verflatternder Genuß hingenommen werden, wenn der Schauspieler nicht mehr lediglich als Outsider gilt, so hat für diese soziologische Hebung, für diese steigende Wertung eines gesellschaftlich erst spät akzeptierten Kreises nicht zuletzt jene Tatsache mitgeworben, daß an den geheiligten Stätten deutschen Geistes die Wissenschaft vom Theater als neuer Lehrzweig ausgebildet wurde."

Mit vollem Recht kommt diesem Max Herrmann Anspruch und Ruhm zu, der Begründer einer wirklichen Theaterwissenschaft zu sein. Wir können das Jahr 1900 in solchem Sinne festlegen, weil damals Herrmann (1865 in Berlin als Sohn des in Posse, Volksstück, Couplet sich bestens und bewährt bewegenden Theaterschriftstellers Louis Herrmann, von dem Max Herrmann eine üppige Erbschaft an Witz und Humor mitbekommen hat) seine erste Vorlesung mit einem Theater-Thema hielt: „Geschichte des Theaters in Deutschland." Nach seiner Habilitation im Jahre 1891 an der Berliner Universität hatte er in den ersten Jahren mit literarhistorischen Übungen und Vorlesungen zur Technik und Geschichte des Dramas, zu Hans Sachs oder Gryphius begonnen und dann erst, nach der Vorlesung im Sommersemester 1900, im Sommer 1901 die ersten theatergeschichtlichen Übungen abgehalten. Die frühesten theaterwissenschaftlichen Doktoranden Herrmanns, die natürlich nicht etwa in Berlin bei dem jungen Privatdozenten promovieren konnten, sondern nach außerhalb gehen mußten, waren 1898 Hans Oberländer („Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert") und 1901 Carl Hagemann („Geschichte des Theaterzettels").

Herrmanns Bemühungen um eine Wissenschaft vom Theater gingen dahin, der Theaterwissenschaft zur Verselbständigung zu verhelfen durch die (erst 1923 erfolgte) Gründung eines, vor allem von der Germanistik losgelösten, Theaterwissenschaftlichen Institutes und ferner dieser Wissenschaft durch Schaffung einer Arbeitsmethode die erforderliche Anerkennungsgrundlage zu schaffen. Er hat aber, völlig sinnvoll, nicht etwa ein Methodenbuch geschrieben, sondern: nachdem er schon 1900 in seiner Arbeit „Jahrmarktsfest zu

Plundersweilern. Entstehungs- und Bühnengeschichte" das Goethesche Parergon in theaterwissenschaftliche Beleuchtung gebracht hatte, ging er daran, in seinen „Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance" (1914) an einem konkreten Beispiel zu zeigen, wie das Problem methodisch angefaßt werden müßte; so ergaben sich die skeptischen Gesichtspunkte für die theaterenthüllenden oder vielmehr eben nicht Theatervorgänge wiedergebenden Terenz-Illustrationen, und so zeigte er ferner an der Rekonstruktion einer Hans-Sachs-Aufführung in der Martha-Kirche zu Nürnberg die methodische Möglichkeit gegenüber der vergangenen Leistung des Theaters. (Kösters Gegenargumente oder gar die Karl Dreschers sind, weil sie völlig daneben griffen, nicht ernst genommen worden.)

Herrmann hat mit der großen Zahl seiner Schüler an dem Ausbau der theaterwissenschaftlichen Arbeitsweise und Forschung beweisen können, daß sein Weg ergiebig und fruchtbar war. Vor den Universitäten hat sich die Theaterwissenschaft auf diese Weise vollauf gerechtfertigt. Daß Herrmann die Notwendigkeit, dem Studenten der Theaterwissenschaft auf der Universität bereits wesentliche Möglichkeiten zu geben und die wissenschaftliche Ausbildung nach der theaterpraktischen Seite zu ergänzen, nicht breit genug erfüllt hat, lag wohl wesentlich an Universitätsschwierigkeiten; nur Regiefragen sind damals an die Studenten durch einen Praktiker herangebracht worden.

Sachlichkeit und Genauigkeit erfordern es, darauf hinzuweisen, daß Eduard Spranger ganz falsch unterrichtet war, als er in seinem Nachruf auf Julius Petersen behauptete, daß Petersen 1923 das Theaterwissenschaftliche Institut an der Berliner Universität „als eigenste Schöpfung" eröffnet habe. Petersen hat an dieser Schaffung kein Verdienst, da Herrmann bereits im Januar 1919 — Petersen kam überhaupt erst 1921 nach Berlin — dem damaligen Kultusministerium die Pläne zur Gründung des Theaterwissenschaftlichen Instituts vorgelegt hat. Auch dieses Institut ist Herrmanns Verdienst allein, und Max Dessoirs sehr harte Charakteristik Petersens in seinem (nicht gerade erquicklichen) „Buch der Erinnerung" trifft es richtig, wenn er sagt: Petersen „hatte zwar kein Theaterblut in den Adern, aber eine starke Neigung für das Theater; mit dem von Max Herrmann gegründeten ‚Theaterwissenschaftlichen Institut' schloß er eine glücklich ausgegangene Vernunftehe."

Mit aller Betonung betrieb Herrmann das Ziel: Theaterwissenschaft ist nicht gleichzusetzen mit Theatergeschichte; denn ihm lag daran, zu erhärten, daß es eine Behandlung etwa der Regie oder der Schauspielkunst gibt, die vom Geschichtlichen unabhängig sein kann. In solchem Sinne sind die Themen seiner Institutsübungen als theaterwissenschaftlich oft gleich erkennbar, womit natürlich unter keinen Umständen gesagt ist, daß etwa theatergeschichtliche Themen nicht vorgekommen wären. Ich nenne einige aus den zehn Jahren unter Herrmann: „Zur Theaterkritik: Werner Krauß als Wallenstein", „Über den Begriff Theaterwissenschaft", „Über die Regie im deutschen Theater des 18. Jahrhunderts", „Das Theaterstück als besondere Gattung des Dramas (Goldoni, Nestroy, Angely)", „Die Bedeutung der Theaterwissenschaft für den

Praktiker", „Über die Titelgebung bei Theaterstücken", „Über die Darstellung des Monologs" u. a. m.

Wenn man Herrmanns Schrift „Ein' feste Burg ist unser Gott" (Privatdruck 1905), mit der er den Fälscher Kyrieleis und dessen angebliche Luther-Handschriften entlarvt hat, wie eine Kriminalreportage liest, so steckt dahinter doch etwas sehr Ernstes, was wir bei ihm gelernt haben und nur bei ihm haben lernen können: die beinahe inquisitorische Wissenschaftspenetranz, also die Philologie, und in unserem Zusammenhang: die Theaterphilologie für letzte Ziele dranzusetzen.

Er hat sich immer gewünscht, daß die Theaterwissenschaft den Händen der Germanisten oder Literarhistoriker entwunden wird, die „auch" Theaterwissenschaft betrieben. Er selbst hatte gutes Theaterblut; dabei ging er gar nicht regelmäßig oder viel ins Theater. Ja, er hatte sogar den verkehrten Standpunkt: weil Goethe den Faust nicht für das Theater konzipiert hat, sah er sich nie eine Faust-Aufführung an.

Er hatte etwa 30 Doktoranden in der literarhistorischen Abteilung seines Wirkens; denn er durfte beides betreiben, und er war in beidem gleich groß. Unter den etwa 50 theaterwissenschaftlichen Doktoranden sind Männer wie Bernhard Diebold, Kurt Raeck oder Werner Kelch. Es erscheint mir nicht unwichtig, darauf hinzuweisen, daß man in Rußland seiner theaterwissenschaftlichen Arbeit frühzeitig große Aufmerksamkeit schenkte und ihn Anfang der Zwanzigerjahre auf Vorschlag der „Klasse für Theatergeschichte" des „Russischen Kunsthistorischen Instituts" in Leningrad zum Ehrenmitglied ernannte. Vermittler war der 1941 verstorbene Professor A. A. Gwosdeff, der in seinem Buch „Zur Geschichte des Theaters und Dramas" (Russisch, 1923) die Berliner Arbeit würdigte und in einem bei uns kaum beachteten großen Aufsatz über Josef Furttenbach seine Kenntnis deutscher Theaterentwicklung erwies.

Im Jahre 1933 wurde Herrmann ausgebootet; ihn zu halten war unserem ernsten Bemühen nicht möglich, und bei den entscheidenden politischen Parteistellen zog der Hinweis überhaupt nicht, daß ihm der damalige Kultusminister bei der Entlassung seine betonte Anerkennung für seine Lehrtätigkeit aussprach. Herrmann hätte den Weg nach Theresienstadt vermeiden können. Er hätte, wie Ernst Cassirer oder Oskar Fischel, emigrieren können, die Schweiz wollte ihn aufnehmen; in seiner (auch sonst auftretenden) Dickköpfigkeit wollte er nicht, weil er — mit vollem Recht — sagte, er habe nichts getan, er sei ein guter Deutscher. Als ob solche Erwägungen damals etwas galten! Ihm erschien „Auswandern" wie das „Todesurteil" für ihn selbst. Nachdem die Universität der wilhelminischen und Weimarer Zeit auch nicht gerade nobel an ihm gehandelt hatte — er hat, offenbar nur aus wirtschaftlicher Notwendigkeit, lange Jahre die Redaktion der „Zeitschrift für Geschichte der Erziehung und des Unterrichts" geführt — bekam er erst nach Jahrzehnten eine außerordentliche Professur. Und nun mußte er den bitteren Kelch trinken: den achtzig nahe ist er in Theresienstadt an einer schweren Erkältung gestorben (seine Frau und deren Schwester sind vergast worden), nachdem er, mit dem Judenstern

gekennzeichnet, auch aus der Staatsbibliothek in Berlin ferngehalten worden war.

Herrmann war ein zurückhaltender, gar nicht ein ehrgeiziger Veröffentlicher; er sah im Zentrum seines Wirkens — wie es sich gehört — die akademische Lehrtätigkeit. Der junge Anfänger hatte nicht leicht Zugang zu ihm, er war sehr wählerisch und anspruchsvoll denen gegenüber, die er in seine Nähe ließ, und von diesen verlangte er dann höchste Leistungen. Wer ihm nahe war, der lernte vor allem: Arbeits=Methode, weil ihm der Weg wichtiger war als die Er=reichung des Zieles, die Analyse mehr als die Synthese.

Es muß unsere, der älteren Generation in der Theaterwissenschaft, Aufgabe sein, wo nur immer möglich es auszusprechen, was wir diesem Begründer unserer Wissenschaft verdanken.

INSTITUTE / KONGRESSE / AUSSTELLUNGEN

THEATERSAMMLUNGEN AM VICTORIA= UND ALBERT=MUSEUM IN LONDON

Von James Laver (London)

Wahrscheinlich besitzt das Victoria and Albert Museum heutzutage die bedeutendste Sammlung an Theatermaterialien im ganzen Vereinigten Königreich. Einiges davon wurde beinahe zufällig oder zumindest nicht mit der Absicht, ein theatergeschichtliches Museum ins Leben zu rufen, erworben und ist auf verschiedene Abteilungen verteilt.

Nachdem die Regierung von der „Großen Ausstellung" des Jahres 1851 eine Anzahl von Objekten angekauft hatte, wurde im September des folgenden Jahres im Marlborough House ein Gewerbemuseum eröffnet; bald darauf bekam es den Namen „Museum der dekorativen Künste" und im Jahre 1851 wurden seine Bestände nach South Kensington gebracht, um dem großen South Kensington Museum einverleibt zu werden. Im Jahre 1909 wurde die Kunstabteilung unter der Bezeichnung „Victoria and Albert Museum" ausgesondert.

Obwohl in der Sammlung sich einige Bilder — besonders die von George Clint — von theatergeschichtlichem Interesse befinden, waren sie nicht aus diesem Grunde erworben worden. Im Jahre 1869 jedoch kam zum erstenmal in den Besitz des Museums Material, das von einem Manne zusammengetragen wurde, der als Theaterhistoriker betrachtet werden darf: Alexander Dyce. Die Dyce=Sammlung enthält eine Menge Materialien verschiedenster Art und ist besonders reich an frühen Dramendrucken. Sie enthält auch ungefähr dreißig Manuskripte sehr seltener Stücke und Interludien aus dem 16. und 17. Jahrhundert, darunter ein Soufflierbuch von Fletchers: „The Honest Mans Fortune." Neben seiner Bibliothek vermachte Dyce der Nation eine große Anzahl von Theaterzetteln sowie eine Anzahl von Gemälden von Schauspielern und Schauspielerinnen in Rollen. Eine andere dem Museum vermachte Sammlung stammt von John Forster, dem Freund und Biographen von Charles Dickens. Sie enthält viele Ausgaben von Stücken aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Da gibt es auch 39 Bände Korrespondenz von David Garrick, sie enthalten mehr als 2000 Briefe von ihm und an ihn.

Im Jahre 1880 erwarb die Bibliothek von Monsieur Piot aus Paris eine Sammlung von Werken über prunkvolle Festlichkeiten. Sie enthält ungefähr 1200 Bände und Flugschriften (Broschüren) über religiöse, höfische, National= und Volksfeste. In Ergänzung zu diesen Spezialsammlungen erwarb die Bibliothek seit früher Zeit fortlaufend die verschiedensten Bücher über Theater und Kino.

Die Abteilung für Stiche, Illustrationen und Zeichnungen beherbergt eine ausgedehnte Theatersammlung. Sie enthält Porträtstiche von den meisten berühmten Theaterpersönlichkeiten des 18. und 19. Jahrhunderts. Da gibt es auch Szenenkupferstiche in Schabmanier ausgeführt, gestochene Ansichten von Theatergebäuden, viele Porträts von Schauspielern und Schauspielerinnen, Ballettänzern und Sängerinnen in Öl und Aquarell. Darunter Werke von Bernardo Buontalenti, Carlo Fontana, Berain, eine Serie von sehr interessanten Entwürfen zu „Arsinoe, Queen of Cyprus" von Sir James Thornhill (dieses Stück wurde im Jahre 1705 im Theatre Royal, Drury Lane aufgeführt), Zeichnungen von Philippo Juvara, der Galli Bibiena=Familie, Bernardino

und Fabrizio Galliari, der Grieve- und Telbin-Dynastie, Leon Bakst, Charles Ricketts, Claude Lovat Fraser, Gordon Craig, Ernst Stern, Norman Wilkinson, Larionov, Nathalie Gontscharova, Albert Rutherston, Sopie Federovitch, Georges Braque, Oliver Messel, Aubrey Hammond, Elisabeth und Vladimir Polunin, George Sheringham, Doris Zinkeisen, Laurence Irving, Lesly Hurry, Osbert Lancaster, John Piper und vielen anderen. Diese Sammlung wächst immer noch an: eine Anzahl von Werken anderer wichtiger zeitgenössischer Bühnenbildner wurde erworben.

Von besonderem Interesse unter den Entwürfen aus dem 19. Jahrhundert ist die Sammlung von Aquarellen, die für Charles Kean zur Erinnerung an seine bedeutendsten Aufführungen während seine Tätigkeit am Londoner Princess Theatre (1850 bis 1859) geschaffen wurden. Seine Aufführungen von Shakespeare-Stücken waren dem Publikum der mittelviktorianischen Epoche sehr vertraut und Kean gewann großen Ruhm dadurch, daß er historische Stücke historisch getreu auf die Bühne zu bringen versuchte.

Zu diesem Material erwarb die Abteilung von der Witwe des Dr. O. Fischel eine Sammlung von in bezug auf das Theater interessanten Gegenständen, Photographien usw. aus kontinentalen Museen und Bildgalerien. Dr. Fischel war eine deutsche theatergeschichtliche Autorität. Er starb in England während des letzten Weltkrieges.

Die Theatersammlungen enthalten auch die sehr bekannte, dem Museum im Jahre 1924 von der verstorbenen Mrs. Gabrielle Enthoven, einer Dramatikerin und Theaterenthusiastin, vermachte Sammlung. Mehr als ein Vierteljahrhundert sammelte sie in ihrem Heim eine Fülle von Theaterzetteln und Programmen, gedruckten Dramentexten, Stichen von Schauspielerinnen und Schauspielern sowie Ansichten von Theatergebäuden, Hunderte von Büchern, Biographien, Nachschlagewerken, kurz alles, was mit der Theatergeschichte Londons zusammenhing. Ab 1925, einem Jahr nach der Übergabe ihrer Sammlung, trat Mrs. Enthoven freiwillig dem Beamtenstab des Victoria and Albert Museum bei und arbeitete hier großzügigerweise in ihrer Sammlung volle 25 Jahre bis zu ihrem Tod im Jahre 1950. Sie war 82 Jahre alt geworden.

Die Theatersammlung enthält auch die Guy Little-Sammlung von Photographien, die das Victoria and Albert Museum durch Mr. Little, dem Freund und Anwalt von Mrs. Enthoven bekam. Er starb 83 Jahre alt im Jahre 1953. Die Photographien zählen an die zwanzigtausend, sie datieren ungefähr vom Jahre 1857 (Mr. und Mrs. Charles Kean und ihre Zeitgenossen der Fünfzigerjahre mit eingeschlossen) bis in die Neunzigerjahre des vorigen Jahrhunderts. Obwohl es sich in den meisten Fällen um Visitkartenporträts von Schauspielern und Schauspielerinnen handelt — viele davon im Bühnenkostüm —, sind einige sehr interessante Beispiele an frühen Photographien, die auf der Bühne mit der Szenerie im Hintergrund aufgenommen wurden, dabei.

Zuletzt noch die Peter Davy-Manuskripte, die über 40 geheftete Notizbücher und noch ein größeres unpubliziertes Werk vom im Jahre 1944 verstorbenen Peter Davy enthalten. Letzteres betitelt sich: „Chronik der Theater Südenglands." Davy behandelt in dieser Arbeit alle zeitweiligen und ständigen Theaterunternehmen eines Gebietes südlich einer willkürlich von der Themsemündung, etwas südlich an London vorbei, nach Bristol gezogenen Linie. Das Buch gibt in exakter Darstellung die Theatergeschichte des Chatham-Gebietes im Osten, inklusive Southampton und der Insel Wight im Süden, Penzance im Westen und Swindon, Bath und Bristol im Norden.

Die große Plakatsammlung des Museums enthält viele Plakate von theatergeschichtlichem Interesse, unter ihnen seien folgende erwähnt:

Baggarstaff Brothers: Originalentwurf zu Irvings Inszenierung des „Don Quixote" im Lyceum Theatre, London 1895.

Ernst Stern: Plakate (4) für Turandot.

Jules Chéret: Plakate für die Folies Bergère.

T. A. Steinlen: Plakat für Yvette Guilbert.

H. de Toulouse-Lautrec: Plakat für Aristide Bruant.

Weiters Beispiele von Werken von: L. Cappiello, F. K. Delavilla, C. Lovat Fraser, E. S. Grasset, Aubrey Hammond, Dudley Hardy, John Hassall, F. C. Herrick, A. M. Mucha, C. R. W. Nevinson, Albert Rutherston, Paul Shelving, George Sheringham, Norman Wilkinson, H. T. Wijdeveld, F. Vallotton und anderen.

(Übertragen von Konrad Schrögendorfer.)

DAS MUSEO TEATRALE ALLA SCALA

Sein universeller Charakter und sein Zweck

Von Stefano Vittadini (Mailand)

Eine wichtige Eigenheit des Museo Teatrale alla Scala besteht darin, daß Objekte aus allen theatergeschichtlichen Epochen vorhanden sind. Sie erzählen von den Anfängen des Theaters, vom teils mühevollen, dann wieder mühelosen, jedoch logisch notwendigen Entwicklungsgang, von den bedeutendsten geschichtlichen Persönlichkeiten und Erscheinungen bis zum Theater unserer Tage von dieser Kunstart, die, ein Spiegel menschlichen Lebens, oft über alle irdischen Grenzen hinaus den höchsten Gipfeln der Phantasie und der Ideenwelt zustrebt.

Wesentliches Charaktermerkmal des Museo Teatrale alla Scala ist seine Universalität; seine Bestände erstrecken sich über die verschiedensten Zeiten, Nationen und Sprachen. Kein Objekt wurde und wird in der Auswahl benachteiligt, seien es nun Dokumente, Archiv- oder Bibliotheksobjekte: alles mit dem Theater Zusammenhängende wurde und wird gesammelt, um die Bestände zu bereichern und zu vervollständigen, die den für unsere Zwecke notwendigen und geeigneten Überblick gewähren.

Ich sagte, daß unsere Bestände bis in die früheste Zeit des Theaters zurückreichen und tatsächlich können wir sowohl dem Neugierigen als auch dem genau und eifrig Studierenden reiches Material zur Theatergeschichte anbieten: So etwa zur griechischen Tragödie — die ältesten Figuren antiker tragischer Schauspieler kann man auf einer bemalten Vase aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. bewundern —; oder zur antiken dorischen Komödie, welche, wie bekannt eine bedeutsame Entwicklung in Sizilien durchmachte; zur italischen Komödie, d. h. zum Theater Großgriechenlands, durch eine Anzahl bemalter Vasen aus dem 6. Jahrh. v. Chr. bekannt, worauf in komischen Szenen karikierte Götter abgebildet sind —, wie auf dem großen Glockenkrater (Skyphos) unserer Sammlung, einem der bedeutendsten seiner Art, worauf man eine Holzbühne mit einer kleinen Stiege, welche die Schauspieler benützten, sieht, sowie Herakles, der, von Hermes begleitet, erstaunt eine verschleierte Frau betrachtet — es handelt sich in diesem Fall um eine Parodie; schließlich noch zur neuen Komödie, von den athenischen Dichtern gegen Ende des 4. Jahrh. v. Chr. auf die Bühne gebracht, die die Wechselfälle des privaten Lebens zum Vorwurf hatte.

Die Statuetten und Masken, hauptsächlich aus Terrakotta, schmückten ursprünglich als Nippsachen die Häuser, oder sie dienten als Kinderspielzeug und wurden sogar ins Grab mitgegeben, woraus die meisten Exemplare unserer Sammlung stammen. Mehr oder weniger haftet ihnen eine religiöse Bedeutung an, denn das Theater war Teil des Dionysoskultes. Gelegentlich konnten solche Gegenstände auch als Votivgeschenke in einem Heiligtum aufgestellt werden.

Unter den Reproduktionen komischer Masken gibt es Ausdrucksstudien, die zum Eindrucksvollsten griechischer Kunst, besonders aus der hellenistischen Zeit, gehören.

Auf dem Gebiete des Tanzes besitzt die Sammlung Amphoren, Krater, Bronzen und zwei sehr seltene Terrakottastatuetten: eine junge Tänzerin, eine Tanagrafigur

aus der 2. Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr., und eine verschleierte Tänzerin, griechische Kunst aus dem 3. Jahrh. v. Chr. Sehr reich ist die Sammlung auch an antiken Musikinstrumenten: Holzflöten mit Bronze umkleidet, ein in Griechenland gebräuchlicher Typ, Tuben und Bronzezimbeln — diese wurden bei religiösen Zeremonien, hauptsächlich für den Kult der großen Göttermutter verwendet —, Bronzeharfen von ägyptischer Bauart, ausschließlich für den Isiskult in Verwendung, Bronzeklappern verschiedenster Form, um für gewisse Tänze den Takt zu markieren, Bronzeglöckchen, in der Antike auch zum Vertreiben bösartiger Krankheiten verwendet: alles dies aus römischer Zeit.

Es ist bekannt, wieviel die Römer auf Athleten, Gladiatoren und Gaukler hielten. Unter den diesbezüglichen Objekten nimmt den ersten Platz ein Terrakottarelief ein, welches, üppig mit Verzierungen korinthischen Gepräges versehen, in der Mitte die Statue des Herakles abbildet, zu beiden Seiten, zwischen den Säulen, vier Athleten im Gehaben berühmter griechischer Statuen: zwei Faustkämpfer, ein Jüngling, der sich mit dem Schabeisen reinigt und einer, der sich eine Krone aufs Haupt setzt. Ein herrliches Beispiel griechisch-römischer Kunst zu Beginn des Kaiserreiches. Dazu kommen bemalte oder eingeritzte Vasen, Amphoren und Bronzen, welche Wettrennen von Zwei- oder Viergespannen, Zweikämpfe von Gladiatoren, springende Figuren abbilden; übrigens geht der Helm mit dem Kamm auf die Samniter, ein altitalisches Volk zurück. Eine rotfigurige Hydra zeigt eine Szene in der Ringschule: attische Kunst um 500 v. Chr.

Unter den Spielgegenständen gibt es Würfel aus Bein und Achat aus römischer Zeit, Bronzefiguren für das Brettspiel (latrunculi), Prismen aus Bein und Elfenbein, runde Plättchen aus Elfenbein mit erhöhtem Rand, oft schon als Eintrittskarten ins Theater angesehen, und zuletzt Bronzemedaillen (contorniati) aus dem 4. und 5. Jahrh. v. Chr. Auf der Vorderseite ist das Bildnis eines Kaisers vorangehender Jahrhundert, wie Augustus, Nero, Trajan oder des zeitgenössischen Honorius, oder die Büste einer berühmten griechischen oder römischen Persönlichkeit, wie Homer oder Alexander der Große, abgebildet, auf der Rückseite Szenen aus Zirkus und Amphitheater, religiöse Bilder und andres mehr. 167 Exemplare, eine sehr ansehnliche Sammlung, besitzt das Museum von diesen Gegenständen.

Ich übergehe, aus Abneigung gegen die Pedanterie seiner Nachahmer, das klassische Theater der Renaissance, und wende mich jener seltsamen Bewegung zu, die, in ihren Anfängen noch wenig erforscht, improvisiertes, possenhaftes Theater, oder wie die gebräuchlichste Bezeichnung lautet, Commedia dell'Arte genannt wird. Ihre Lebensgeister sind jene berühmten Masken, die mehr als ein Jahrhundert die Bühne in faszinierender Weise beherrschten; sie zeigen sich dort noch heute ab und zu, freilich schon ein bißchen gealtert, jedoch vom Nimbus der Unsterblichkeit umgeben.

Das Museo Teatrale alla Scala besitzt eine reiche Sammlung von Gegenständen, die sich auf die Geschichte und die Hauptfiguren dieses Theaters beziehen, Arlecchino, Brighella, Pantalone, der Dottore, der Capitano, Rosaura, Colombina, Florindo, Pulcinella lächeln uns an und scheinen zu sagen: vielleicht sind wir heute, da wir gestorben sind, lebendiger denn je. Die großen Interpreten, die durch ihre Darstellungen der Menge einfache, aber innige Freude bereiten und denen die Menge nicht müde wurde, zuzuhören und Beifall zu spenden, lächeln uns zu mit Gesten jener liebenswürdigen Gastfreundschaft, aus denen eine gutmütige Ironie spricht: Angelo Costantini, genannt Mezzettino; Guiseppe Biancolelli, genannt Dominique; Raimond Poisson, genannt De Belleroche, der Schöpfer des Crispin; Tiberio Fiorilli, genannt Scaramouche, Carlo Bertinazzi und viele andere.

Gemälde mit Figuren aus der Commedia dell'Arte: Francatrippa und Fritellino, Capitano Bombardone und Capitano Grillo, Bagatino und Capitano Spezzamonti, Cucuba und Capitano Babbeo, Lucia und Trastinulo, Gemäldekopien nach den „Balli die Sfessania" von Jacques Callot, schmücken die Wände unserer Säle. Sehr bezeich-

nend ein Gemälde des Francesco Maggioto, welches ein Puppentheater im Venedig des 18. Jahrh. abbildet. Pulcinella und der Türke agieren gerade heftig, während ein Mann Violine spielt, um die Zuschauer anzulocken. Durch einen sehr reichen Bücherschatz wird Leben und Geschichte der Commedia dell'Arte dokumentiert.

Diese Art theatralischer Kunst erschöpft sich plötzlich, als die Charakterkomödie Goldonis, dieses kühnen Neuerers und Siegers, von dem wir die ersten wertvollen Komödienausgaben besitzen, auf die Bühne kam.

Von der Goldonikomödie führt kein weiter Weg zum italienischen und außeritalienischen Theater der Romantik, der Freiheitskriege und des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Und so sehen wir in logischer Reihenfolge Gemälde und Erinnerungsgegenstände von dramatischen Dichtern, wie Schiller, Goethe, A. Nota, Pellico, Byron, Shelley, Paolo Ferrari, Pietro Cossa, A. Manzoni, Victor Hugo, A. Dumas, Sardou, Verga, Giacosa und anderen, oder von großen Schauspielern, wie Talma, Raucourt, Mlle. Mars, Adelaida Ristori, Kean, Rachel, Dejazet, Renesto Rossi, Gustavo Modena, um mit dem leuchtendsten Juwel des italienischen Theaters, der großen Eleonora Duse abzuschließen, an uns vorüberziehen.

Das Operntheater nimmt im Museum einen sehr breiten Raum ein. Diese Kunstgattung, ohne Zweifel die populärste, die vor jeder anderen die uneingeschränkte Vorliebe des Publikums für sich in Anspruch nehmen kann, erstrebt die Vereinigung zweier bedeutender künstlerischer Ausdrucksweisen: der Dichtkunst und des Gesanges bzw. der Orchestermusik. Sie wurde von einer riesigen Schar von Musikern gepflegt, von denen viele nicht schon zu ihren Zeiten berühmt wurden, sondern erst nachdem man nach jahrzehntelanger Vergessenheit ihre Musik wieder entdeckte. Wir können ihr Leben durch einen reichen Dokumentenschatz belegen, aus dem zu ersehen ist, wie schwer es oft für ein Genie ist, sich zu behaupten und wie der Pfand des Ruhmes, vergleichbar den Quelläufen eines großen Flusses, voll von Hindernissen und Drangsalen ist, um endlich in einen breiten und ruhigen Strom einzumünden. In unseren Sälen und Archiven befinden sich Gemälde, Skulpturen, persönliche Erinnerungsstücke, Medaillen, Autographenpartituren und eine sehr umfangreiche Korrespondenz darüber. Auch hier schließen sich die bedeutendsten Interpreten der bedeutendsten Werke an.

Claudio Monteverdi und Alessandro Scarlatti, die in Italien für die melodramatische Reform maßgebend waren, Giovanni Battista Lulli, der das Melodrama in Europa zur Geltung brachte, der Kirchenmusiker Carissimi und seine Nachfolger, die Instrumentalkomponisten Gerolamo Frescobaldi und Arcangelo Corelli sind auf verschiedene Art vertreten.

Den berühmtesten Komponisten der Opera Seria und der Opera Buffa um 1700, die viele Vorläufer von geringerer Bedeutung hatte, hat unser Museum einen wichtigen Platz eingeräumt: Pergolesi, Paisiello, Cimarosa, Cherubini, Spontini — um mit der großen Persönlichkeit Gioacchino Rossinis abzuschließen. Wolfgang Amadeus Mozart ist, wenn auch nur begrenzt, vertreten; alles sich auf sein Leben und sein Werk beziehende wurde ja in seiner Heimat liebevoll gesammelt; um jedoch eine Idee von dieser mächtigen Persönlichkeit zu bekommen, genügt es auch, sein Bildnis oder eine von ihm geschriebene Zeile zu betrachten, um die Genialität dieses ewig jungen Tonschöpfers zu begreifen.

Rossini, der als Komponist eher Weltbürger als Italiener ist, ist ein Saal gewidmet, welcher Bildnisse aus der Zeit seiner Jugend, der Reife und des Alters, persönliche Erinnerungsstücke, die Autographenpartitur des „Tancred" und viele Dokumente, die sich auf den unsterblichen „Barbier von Sevilla" beziehen, enthält. Daran schließen sich, ihm gleichsam immer nahe, die Bildnisse seiner bedeutsamsten Interpreten.

Vincenzo Bellini, der als Komponist von Rossini mit prophetischen Worten begrüßt wurde und dessen sich noch Jahre nach Bellinis Tod Richard Wagner mit Tränen der Rührung erinnerte, ersteht vor uns in seinem Leben, seinen Leidenschaften, mit

seinen großen Interpreten, wie Maria Malibran, Giuditta Pasta, Antonio Tamburini, Luigi Zamboni und Giovanni Rubini.

Giuseppe Verdi, der Meister, den die Menge am meisten zujubelt, dessen süße Melodien, von denen einige zum ersten Male in fremden Ländern erklangen, immer wieder ergreifen, ist bei uns ein ganz besonderer Platz eingeräumt.

Wir finden Spuren aus seinem ganzen Leben, aus der Kindheit in einer ärmlichen und unkultivierten Umgebung, aus der durch familiäres Unglück umschatteten Jugendzeit, aus der Zeit seines künstlerischen Sichfindens, als ein genialer Impuls eine ununterbrochene Reihe von Meisterwerken entstehen ließ, die mit dem Meisterwerk unerreichter Vollendung, dem „Falstaff", im höchsten Alter, jedoch mit einer frühlinghaft jugendlichen Seele geschrieben, abschloß. Sein Spinett, auf dem er die ersten Übungen, sowie später seine ersten Werke komponierte, sowie das große Pianoforte aus seiner Reifezeit bieten sich unseren Blicken dar. Die Totenmaske und der Abguß seiner Hand scheinen die Erinnerung an seinen Mäzen, seine erste Frau Margherita Barezzi, und an die zweite und letzte Gefährtin seines Lebens, jener Giuseppina Strepponi, der leidenschaftlichen und intelligenten Ratgeberin unseres Großen, wachzurufen. In einer Vitrine befinden sich persönliche Erinnerungsstücke: Dirigentenstäbe, Ehrengeschenke und vor allem, unter den Autographenpartituren, die seiner monumentalen „Messa da Requiem", in memoriam A. Manzoni geschrieben. Der Besucher fühlt sich unter so vielen Werkstücken, die, wenn auch leblos, so doch eine geistige Kraft ausströmen, von einer Atmosphäre berührt, die an die weihevolle Stimmung in einem Gotteshaus anklingt.

Um noch einmal den universellen Charakter unseres Museums vor Augen zu führen, seien hier einige der bedeutendsten ausländischen Komponisten aufgezählt, von denen wir Bilder und Dokumente besitzen: Johann A. Hasse, Gluck, Beethoven, Händel, Gretry, Meyerbeer, Weber, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner, Bizet, Gounod, Massenet, Berlioz, Auber und viele andere. Unter den bedeutendsten Vertretern zeitgenössischer italienischer Musik: Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Arrigo Boito, Ruggiero Leoncavallo, Alfredo Catalani und Umberto Giordano.

Unter den großen Interpreten: Isabella Colbran, Giuseppina Grassini, Angelica Catalani, Nicola Tacchinardi, Giulia Grisi, Elena Vigano, Mario di Candia, Ignazio Marini, Adelina Patti, Lablache usw.

Auch der Tanz, diese seit undenklichen Zeiten leidenschaftlich gepflegte Kunst, der der Stempel heiliger Begeisterung aufgedrückt zu sein scheint, findet bei uns seine Pflege; hauptsächlich das Ballett, das, wie bekannt, in Italien entstanden, dann in Frankreich, durch die Oper Lullis, deren Erfolge sich in ganz Europa verbreiteten, zu großem Glanz gebracht wurde.

Für das Teatro alla Scala ist die Zeit um 1800 sehr bedeutsam, in welcher die Ballettdarbietungen vom Publikum am meisten begünstigt wurden. Es ist die goldene Zeit der italienischen Tanzkunst. Salvatore Vigano, der unübertroffene Meister, Gaetano Gioa, sein Rivale, Giovanni Coralli, Salvatore Taglioni, Carlo Blasis und viele andere, führten neben einer Reihe wundervoller Tänzerinnen, Schauspieler und Schauspielerinnen so vollendete Darbietungen vor, daß sich der Ruhm unseres Theaters auf der ganzen Welt verbreitete. Wir sehen die großen Ballerinen jener Zeit in ihren eleganten Posen gleichsam in der Luft schweben: Sofia Fuoco, Claudina Cucchi, Carolina Rosati, Amina Boschetti, Fanny Cerrito, Maria Taglioni und die göttliche Fanny Elßler, wie sie ihre Bewunderer nannten, sie alle entfachten Begeisterungsstürme und Leidenschaften, man schmückte ihr Leben mit unzähligen Anekdoten aus.

Um uns der jüngsten Vergangenheit zuzuwenden, seien Namen, wie Virginia Zucchi, Pierina Legnani, Rosina Galli, Ettorina Mazzucchelli und Cia Fornaroli, die viele Jahre hindurch die Bühne der Scala beherrschten, genannt.

Für diese Epoche kann unser Museum ein komplettes Bild, sei es nun, was die

Entwicklung des Tanzes, oder das Leben jeder einzelnen Künstlerpersönlichkeit anlangt, liefern.

Die Bühnenbildkunst des Theaters der Klassik, des Mittelalters, der Renaissance, des 17. und 18. Jahrhunderts, der goldenen Zeit des Architekturbühnenbildes, des Neuklassizismus, der Romantik und der Gegenwart ist in unserem Museum unter besonderer Berücksichtigung der italienischen Schulen vertreten.

Die Bedeutung dieses Kunstzweiges darf nicht verkannt werden, auch wenn er in Beziehung auf die Kunst des Dramas und der Musik nur zweitrangig ist. Die Kunst des Bühnenbildes trägt mit allen Kräften zum vollständigen Erfolg eines Dramas oder einer Oper bei.

Eine große Anzahl von Bühnenbildentwürfen von den bedeutendsten Meistern wie: Piranesi, der Bibiena-Familie, Parigi, Burnacini, Torelli, der Mauro-Familie, Chiarini, Gonzaga, der Galliari-Familie, Fontanesi, Landriani, Cocchi, Ricci, des an architektonischer Pracht und farbiger Abtönung einfallsreichen Sanquirico und schließlich Ferrario, dem Dekorateur der Verdizeit, schmücken unsere Wände oder finden sich fein säuberlich geordnet in den Archiven, um den Studierenden zur Verfügung zu stehen.

Ich habe zu Beginn dieses Artikels darauf hingewiesen, daß das Hauptcharakteristikum unseres Museums in seiner Universalität besteht und ich glaube, nach all dem, was ich bisher gesagt habe, daß dies hinlänglich belegt werden kann, auch wenn die Benennung: „Museo Teatrale alla Scala" einen auf den Gedanken bringen könnte, daß seine Bestände sich nur auf unser größtes Theater bezögen.

An den Anfängen des Theaters wurden Götter und Halbgötter, legendäre, phantasiegeborene Helden, Erinnerungen an geschichtliche Ereignisse, das Eingreifen übernatürlicher Mächte, denen die Menschen wie einem unerbittlichem Schicksal unterworfen waren, auf die Bühne gebracht. Später erst wurde das Theater ein getreueres Abbild menschlichen Lebens, ob es nun wirkliche Geschehnisse oder aus der dichterischen Phantasie Geborenes, jedoch immer noch mit einem Schimmer des Außergewöhnlichen und Unwahrscheinlichen behaftet, zur Darstellung brachte.

Der Weg führt weiter zum Realismus, zur Historie, die geschichtliche Fakten oder berühmte Persönlichkeiten aufgreift und zur Darstellung des Privatlebens, das manchmal dramatisch ernst, manchmal heiter burlesk verläuft.

Unser Museum kann diese ständig in Fortschritt befindliche Entwicklung durch Objekte aller Art, die unentbehrliche Elemente darstellen, die Vergangenheit glaubhaft wieder ins Leben zurückzurufen, belegen.

Sollte man nun wirklich glauben, daß das hauptsächlichste Bestreben unseres Museo Teatrale alla Scala nur darin läge, dem Publikum die Schätze, die Marksteine der Theaterentwicklung repräsentieren, zu zeigen. Es ist nicht nur wichtig, daß der Besucher auch als Laie, vielleicht nur für einen Augenblick, den ganzen Zauber dieser eindrucksvollen Umgebung fühlt; sich vorzustellen versucht, wieviel ein genialer Künstler, ein bedeutender Interpret oder auch nur ein kleiner Mitarbeiter erdulden mußte, bevor ihre Bemühungen von einem dauerhaften Erfolg, oder einem unverdienten zeitweiligen Vergessenwerden gekrönt wurden. Beim Verlassen unserer Säle wird wohl mancher Besucher neben dem Gefühl der Bewunderung auch ein Gefühl der Dankbarkeit für all diejenigen fühlen, welche durch das Erbe ihrer eigenen unveräußerlichen Genialität die Menschheit innerlich bereicherten.

Derjenige jedoch, welcher sein Leben dem Studium des Theaters gewidmet hat, der Geschichtsschreiber, der historische Tatbestände, Daten, Anekdoten usw. erforscht, um sein exaktes Studium zu vertiefen, wird in unseren Sammlungen und vor allem in unseren Archiven Aufschlüsse finden, die, wenn es nicht schon geschehen ist, den Gegenstand seines Studiums in den Grenzen sicherer Tatbestände fixieren.

Jedes eigene persönliche Urteil, manchmal auch die schlechtesten Kritiken, ergeben oft genau und unparteiisch miteinander verglichen, ohne das Geringste außer acht zu lassen, wichtige Aufschlüsse über eine geniale Persönlichkeit.

Oft genügt es, ein unpubliziertes Dokument aufzufinden, von einer Episode Kenntnis zu erlangen, um ein Urteil, das lange Zeit hindurch als exakt und definitiv betrachtet wurde, umzuwerfen.

Nicht das Lebenswerk eines einzelnen, es gehöre welcher Kunstgattung immer an, gestattet, sich von einer Persönlichkeit, die unsere Bewunderung verdient, ein möglichst getreues Abbild zu machen; hier gestatten ein Briefwechsel, eine vertrauliche Mitteilung, Kritiken, Reaktion auf Kritiken viel tiefere Aufschlüsse. Die letzteren besonders rechtfertigen oft jene Neuerungen, die, anfänglich ungünstig aufgenommen, schließlich doch überzeugten und die tiefgehenden Veränderungen im Geistigen und Technischen einer Kunst mit sich brachten, welche wiederum zu einer Basis weiteren Fortschrittes wurden.

Das oben angeführte Bestreben, welches, nach unserer Ansicht, noch nicht vollendet, aber doch schon in die Wege geleitet ist, geht auch aus dem Unternehmen der „Europäischen Theaterausstellung 1955" in Wien hervor, an welchem wir die Möglichkeit einer größeren internationalen Zusammenarbeit die auf Grund inniger künstlerischer Verbundenheit das wechselseitige Erkennen dessen, was das Ziel unserer gemeinsamen Bemühungen ausmacht, propagiert, besonders begrüßen.

Unsere Bestrebungen dürfen nicht egoistisch sein, sie müssen darauf hinauslaufen, daß alles, was früher nur wenigen Eingeweihten vorbehalten war, geistiges Allgemeingut aller jener wird, welche das Erhabene der theatralischen Kunst fühlen und bewundern. Diesen Preis erstreben wir, er soll unsere Bemühungen krönen.

(Übertragen von Konrad Schrögendorfer.)

INTERNATIONALE THEATERHISTORIKER-TAGUNG 1955

Von Heinz Kindermann (Wien)

In der Zeit vom 15. bis 22. Juli 1955 fand in London eine erste Internationale Theaterhistoriker-Tagung statt. Es ist das große Verdienst der Londoner Gesellschaft für Theaterforschung, diesen Kongreß angeregt und außerordentlich sorgfältig vorbereitet zu haben. 21 Länder entsandten ihre Delegierten, die zu den dringlichsten Problemen der Theaterwissenschaft Stellung nahmen. Blieb auch noch manche Frage offen, so ergab sich doch als gemeinsamer Wunsch, daß es nicht bei dieser einmaligen Zusammenkunft bleiben möge, sondern daß aus diesem Kongreß eine Institution hervorgehen möge, die dauernd für den Erfahrungsaustausch auf theaterwissenschaftlichem Gebiet sorgt. Dementsprechend wurde beschlossen, eine Internationale Gesellschaft für Theaterforschung vorzubereiten. Mit der organisatorischen Vorbereitung wurde die italienische Delegation betraut. Voraussichtlich schon in diesem Winter wird das vorbereitende Komitee zu ersten Beratungen über die neu zu schaffende Organisationsform zusammentreten. Diese Sitzungen werden anläßlich der „Europäischen Theaterausstellung 1955" und anläßlich der Wiedereröffnung des Burgtheaters sowie der Wiener Staatsoper voraussichtlich in Wien stattfinden.

Die Londoner Gesellschaft für Theaterforschung stellte die Delegierten der 21 Länder vor drei Fragen, auf die jedes Land für sich antwortete, so daß sich ein außerordentlich reizvoller Vergleich der Verhältnisse in den einzelnen Ländern ergab.

Die erste Frage lautete: In welchen Epochen leistete das betreffende Land einen ganz besonderen Beitrag zur Entwicklung des europäischen Theaters? Die zweite Frage

bezog sich auf die in jedem Lande vorhandenen theatergeschichtlichen Sammlungen, Bibliotheken, Museen und Archive, kurz auf alle die Voraussetzungen zur Quellenerschließung in den einzelnen Ländern. Die dritte Frage aber behandelte den Zusammenhang der Theaterwissenschaft und ihrer Institutionen mit dem praktischen und lebendigen Theater unserer Tage.

Während die Antworten auf die erste Frage zusammengenommen eine ganze Theatergeschichte des Abendlandes aufrollten, erschlossen die Antworten auf die zweite Frage eine Fülle der neuen Einsichten und Möglichkeiten. Endlich erfuhr man nun genauer als bisher, über welche Schatzkammern der Theatergeschichte jedes Land verfügt und wie man zu ihren Beständen vordringen kann.

Außerordentliche Differenzen ergaben sich bei der Beantwortung der dritten Frage, weil sich die Theaterwissenschaft im praktischen Bühnenleben ganz verschieden durchgesetzt hat. Während in einer ganzen Reihe von Ländern ein enges Vertrauensverhältnis zwischen der Theaterwissenschaft und den Bühnenkünstlern besteht, wurde auch von anderen Fällen berichtet, in denen dieser Kontakt noch nicht so recht zustande kam, ja auch von Fällen, in denen es noch immer gewisse Spannungen gibt. Sicherlich wird der Erfahrungsaustausch dazu beitragen, auch in diesen Fällen ein enges Vertrauensverhältnis zwischen Forschung und Bühnenpraxis herzustellen. Beide sind ja unmittelbar auf einander angewiesen.

Wir werden in den nächsten Heften von „Maske und Kothurn" noch genauer auf einige grundsätzliche oder historisch besonders aufschlußreiche Referate zurückkommen und auch sonst immer wieder den Delegierten der in Gründung begriffenen Internationalen Gesellschaft für Theaterforschung das Wort erteilen.

BESPRECHUNGEN

KOMÖDIE DER KUNST? – KUNST DER KOMÖDIE!

(Die commedia dell'arte in neuer Sicht)

von Uwe R. Klaus (Wien)

(Zu: Gustave Attinger, L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français, Neuchâtel/Paris, 1950.)

Der Zug der allgemeinen Besinnung auf theatralische Urelemente hat neben allerlei anderen Problemen auch dasjenige der commedia dell'arte heute wieder sehr in den Vordergrund der Diskussion gerückt. Wie notwendig es wurde, die bisherigen Theorien von der commedia dell'arte als vollständig improvisatorischer Form einer wissenschaftlich exakten Revision zu unterwerfen, beweist das überaus eindrucksvolle Werk von Gustave Attinger, „L'esprit de la commedia dell'arte dans le théatre français", Neuchâtel/Paris, 1950, welches, auch über den thematisch gesteckten Rahmen hinaus, es unternimmt, alle unkritisch präjudizierten Meinungen aus dem Wege zu räumen und vermittels oft geradezu erregender kunstwissenschaftlich-dialektischer Beweisführung und vom Standort einer ganzheitlich-zentralen Einstellung her die commedia dell'arte in ganz neuem Licht erscheinen zu lassen.

Behauptung und Resultat dieser übrigens in einem französischen Sprachstil genußvoller Eleganz vorgelegten Untersuchungen besagen nämlich nichts anderes, als daß jenes vermeintliche Stegreifspiel keineswegs „aus dem Stegreif" gespielt wurde, sondern daß „commedia dell'arte" vielmehr genau das sei, was der Terminus schon per definitionem beinhalte, Komödie der Kunst, oder, besser noch, Kunst des Komödienspielens, und zwar in deren höchstmöglicher Vollendung und Begriffserfüllung.

Nicht, daß Attingers Buch dabei den divergierenden Hypothesen zur Genealogie der commedia eine neue oder stichhältigere hinzugefügt hätte. Der Verfasser ist weit mehr Systematiker denn Historiker: geschichtliche Fakten interessieren ihn nur in zweiter Linie. Die vielumstrittene Herkunftsthese der commedia dell'arte bleibt ihm daher gleichsam eine quantité négligeable; er leugnet die mannigfachen Überlieferungen nicht, erwähnt indes ebensowenig die von Duchartre (Pierre-Louis Duchartre: „La Comédie Italienne", Paris, 1725), ein Vierteljahrhundert früher in charmanter und leichtfertiger Weise als unanzweifelbar hingestellte direkte Provenienz von der oskischen Posse und den Atellanen.

Bei Attinger ist immer das Wesensmäßige, die Erscheinungsform und was sie bewirkt, zentral. Methodisch ein Synthetiker, exponiert der Autor das ungemein komplexe Gebiet seines Stoffes stets im Horizont einer umfassenden kulturmorphologischen Synopsis aller Einzelheiten, alles steht sub specie totalitatis, ganz aus dem Geiste korrelativ-idealistischer Ästhetik. Das Buch zeugt zudem von einem gewaltigen Arbeitsaufwand, insbesondere, wenn man — in gebührender Anerkennung — das enorme bibliographische Studium berücksichtigt (vornehmlich aus im allgemeinen schwer zugänglichen französischen Quellen).

Getreu seiner Themenstellung und in offensichtlich antithetischer Arbeitsweise behandelt Attinger zunächst die beiden Bereiche, den der italienischen und der französischen Komödie, getrennt, wenn auch von den gleichen Grundsätzen her. Er untersucht die in Rede stehenden Traditionen literarisch, historisch, soziologisch,

vor allem aber stilgeschichtlich und damit ihren immanenten Strukturgesetzen nach; er assimiliert Formen und Gehalte und vernachlässigt vor allem nie die Interpretation vom Existentiell-Biographischen her. Es geht ihm um Wesenserhellung und Analyse dieses vielschichtigen Phänomens commedia dell'arte. Alles das ist mit liebevollem Einsatz für die Sache und redlicher Verantwortung gearbeitet, dabei nie ohne den kritischen Scharfblick des akademischen Dramaturgen.

Die italienische Komödie in ihrer Gesamtheit, d. h. von den zeremoniellen und karnevalesken Vorformen lange vor Ruzzante angefangen bis in ihre durch vielfache Metamorphosen hindurch tradierten Erscheinungsweisen noch in unsere Tage hinein, sieht Attinger in Verbindung mit den durch Dokumentation und Literatur fixierten Beständen vor allem als Kristallisationsform des „Romanesken". Dies sein (übrigens letztlich übersetzbarer) Zentralbegriff.

Was dies „Romaneske" meint, ist kaum ganz eindeutig zu definieren; romanesk ist etwa das ästhetische Resultat aus dem Formenausdruck einer Epoche mit jenen Imponderabilen, was als ihr ungreifbares Flair oder Aroma gleichsam als unerfüllte Sehnsucht über ihr schwebt, und was um so eher in künstlerischen Ausdruck sich einfangen läßt, je mehr die betreffende Zeit ihren polaren Gegensätzlichkeiten sich bewußt wird, wie Renaissance, Barock, Romantik oder Symbolismus. Es wird vornehmlich der bewußte Einbezug der Phantasie darunter begriffen, und zwar in ihrer Erfassung von den Strukturgesetzen einer antinomischen Kunstgesinnung her. Das Romaneske ist also sozusagen die kunsteigene 4. Dimension, welche erst dem Ganzen der Erscheinung transparent zu werden gestattet.

Ein so geartetes Ganzes ist zufolge Attinger die commedia dell'arte, und diesem heuristischen Prinzip nach wird diese nunmehr im ersten der sechs Hauptteile, in die das Werk sich gliedert, einer systematischen Auslegung unterzogen, wobei neben der ständigen Betonung der romanesken Komponente besonders das für die landläufige Auffassung der commedia als mehr oder minder reine Improvisation unberücksichtigte intellektuell-konstruktive Element zur Geltung gebracht wird, nämlich das dramaturgisch-regielogische, ohne das überhaupt kein Theater, geschweige denn eine so perfektionierte Form wie die der commedia dell'arte auch nur denkbar sei.

Die ersten nachweisbaren Komödiantentruppen von Ruzzante an sind durchaus Zusammenschlüsse höchst kultivierter, meist adeliger, Gebildeter, welche vermöge ihrer auf dem Boden enthusiastischer Spielfreude und analytischer Intelligenz erwachsenen Kunst den renaissancistischen Akademismus ihrer Zeit kritisch und integral mit jener Art von „romantisme extravagant" dergestalt (also eben „romanesk") zusammen zu sehen imstande waren, das in der geschickten Ausnützung von Eigentümlichkeiten regionaler Volkstypen und verbunden mit dem autochthon komödiantischen Urtalent der Italiener dann verhältnismäßig rasch jene Standardmasken sich herausgebildet haben, dank derer allein die für uns zum festen Begriff gewordene commedia dell'arte erst ihre unverwechselbare Prägung erhalten konnte.

Innerhalb der „theatralischen Aprioris" von Raum und Zeit, Kulisse und vierten Wand, Personen und Handlungen, von Bewegung und Sprache von Mono- und Dialog sowie Aparteform, hat die commedia dell'arte aus dem Theater „le plus étonnant truquage qui soit" zu machen verstanden, und zwar in einer kunstmäßig so vollendeten Art, daß zwar augenscheinlich Improvisation vorlag, ein Als-ob-Stegreifspiel; in Wahrheit jedoch oblag es lediglich den komischen Figuren, gelegentlich Einfälle al fresco zu bieten und selbst dies nur in den Grenzen gewisser Situationsschemata, welche ihrerseits durch den im canevas verzeichneten Handlungsentwurf, als „construction harmonieuse", jeweils vorgegeben waren. Diese harmonistische Tendenz ist im großen letzten Endes überhaupt die Triebfeder zum Spiel und einzig im Dienste der harmonisch-romanesken Gesamtkonzeption dieses Spiels stehen die Figuren, Sujets und Intermezzi, stehen sowohl Komos als Mimos und Logos. Ja, das Spiel der commedia dell'arte, dem ein wohldurchdachter Plan zugrunde liegt, wird

eigentlich selbst erst zum Gedankenschöpfer, nur, daß diese Gedanken unverzüglich sich konkretisieren: sie werden Körper, Muskel, Nerv — jedoch stets subordiniert dem „spectacle" der Aktualität der Aufführung, also als einem insgesamt Plastischen, Geformten. Denn wie jede Kunst in erster Linie und essentiell Formung ist, so ist commedia dell'arte, Kunst-Komödie, geformt, und dies verstanden in einem exklusiv theatralischen Sinne und alles Theatralische ist wiederum als solches primär visuell. Einem so beschaffenen „spectacle" aber, welcher also unter dem obersten Gebot des Plastisch-Visuellen steht, sind seine spezifischen Ausdrucksmittel: Spielrhythmus, Typ, Maske und Gestus inhärent, d. h. sie drücken der Intrige ihre invariable Struktur auf, und nicht etwa umgekehrt. Der Typ und mit ihm die Maske, ist das Substrat aus den genannten Voraussetzungen, er steht zwischen Wirklichkeit und Symbol und der gültigste Ausdruck solcher Vermittlung ist der Gestus; der Typ ist die sich inkarnierende literarische Absicht — er denkt in Gesten. Er stellt Leidenschaften dar in der Erscheinungsform stilisierter menschlicher Gestalten unter Zuhilfenahme der Maske — nicht aber Individuen als Opfer dieser Leidenschaften. Die Gegebenheit der Maske bannt die Gefahr der Individualisierung, sie unterstreicht überdies den Körperausdruck und damit den skulptural-plastischen Theaterstil. So identifiziert der Agierende sich mit der Leidenschaft, die er verkörpert, individuelle Wirklichkeit wird zugunsten einer höheren aufgegeben und diesem Faktum allein verdankt der Typ seine Dauer und Kontinuität, denn in ihm begegnen sich Elementargewalten auf der Szene. Daher kann auch die Intrige nicht Zweck des „spectacle" sein, sondern nur Gelegenheit zum Spiel und Anlaß zur Verbalkomik und wandelt sich somit zur Spielfunktion.

Wenn die „fragments comiques" oft ohne sichtlichen Zusammenhang mit der Haupthandlung quasi separiert erscheinen, so liegt das in der Natur des Komischen selbst begründet, das (wie Attinger im Anschluß an bekannte kunstwissenschaftliche Theoreme Bergsons [„Le Rine"] ausführt) als solches ein Bruchphänomen ist. Das Komische ist nicht psychologische Komplexität, sondern wesentlich Vereinzelung und statisch; mithin ist das Starre der Maske sein angemessenster Ausdruck: auch hier wird das physiognomisch Eigene zugunsten der komischen Typisierung verleugnet. Aus denselben Ursachen heraus wird auch die Depersonalisation motiviert: der Rollenname wird zum Pseudonym des Darstellers — Rolle und Typ amalgamieren einander und gerade diese Intimität mit seinem Darsteller sichert dem Typ Leben in dem Maße, als es die Plastik von Körper und Stimme eben einem halbimaginären Wesen zubilligen können. Der Typ gewinnt Individualität eben, indem diese in jenem aufgeht.

Eine Synthesis aus Realem, Phantasie und Intellektualismus wie die Essenz des Theaters selbst, stellt der Typ demnach die bedeutendste Schöpfung der commedia dell'arte dar und zugleich deren sinnfällig gewordene Substanz.

Wie nun auf Grund dieser Prämissen und im Korrelat mit dem zugrunde liegenden wohldurchdachten canevas-Grundriß ein dieserart vervollkommnetes „Stegreif"-spiel beschaffen ist, legt die Analyse dreier besonders kennzeichnender Beispiele von authentisch überlieferten canevas dar. Diese entnimmt der Verfasser jener in ihrer eminenten Bedeutsamkeit für die einschlägige Forschung offenbar noch kaum zur Gänze abgeschätzten Sammlung von 50 legitimen canevas Flaminio Scalas. „Il teatro delle favole rappresentative overo la recreazione, boscareccia e tragica", Venezia, 1611 (!) — der zweifellos wichtigsten Quelle für die commedia dell'arte als Genre. (Es darf überhaupt nicht unerwähnt bleiben, daß Attingers umfangreiche Bibliographie ungemein aufschlußreiche Nachweise teils so gut wie unbekannter Quellen enthält!)

Greifen wir als Exempel die „Creduta morta" (Scala, op. cit., giornata VII) heraus — jene beliebte, unzählige Male abgewandelte Geschichte von dem Mädchen, welches, um einer erzwungenen Heirat zu entgehen, einen Schlaftrunk nimmt, für tot ge-

halten und unter viel Wehklagen auf den Friedhof gebracht wird, um, wiedererwacht, als Scheintote und vermeintliches Gespenst Verwirrung über Verwirrung zu stiften. Ein Stoff, für eine Tragikomödie geeignet. Die commedia dell'arte indessen, weit entfernt, etwa eine kausale Folge pathetischer und komischer Szenen sich entwickeln zu lassen, macht in ihrer unnachahmlichen Polychromie eine „lange italienische Nacht, mit viel Bewegung, Sprüngen, Witzen, Travestien und Laternen" daraus, wobei überdies nicht vergessen werden darf, da ja bei Tageslicht gespielt wurde, daß die Anweisung „Nacht" nun nicht etwa durch Beleuchtungseffekte illudiert, sondern, ein Triumph des Mimus, einzig vermittels entsprechender Spieltechniken gestalterisch reproduziert wird.

Der canevas selbst erscheint auf den ersten Blick simpel und gestellt, scheinbar liegt nichts vor als die Verwendung des einfachen szenischen Mittels des Kontrastgesetzes, um die Handlung durch Einschübe zu entlasten. Aber alle Details, „Galoppaden, Schreie, Phantasie und Beweglichkeit" stehen vorbehaltslos im Dienste des „spectacle", dessen lebhafte Gestik und turbulente Stellungen ihrerseits keineswegs Selbstzweck sind, sondern nur dazu da, die elementaren Leidenschaften, deren Ausdruck sie sind, so plastisch und so drastisch wie möglich sichtbar zu machen. Den „fragments comiques" jedoch und den scheinbar zusammenhanglosen, mehr akrobatischen Intermezzi eignet sehr wohl ein Moment des Artifiziellen: sie unterliegen dem Gesetz des kontrastierenden Effekts, insbesondere gegenüber — und auch das ist bisher kaum beachtet worden! — den „ultraliterarischen" Liebesmonologen, für welche den Darstellern der Liebhaber (die ja bezeichnenderweise nicht „Typen" sind, und folgerichtig auch keine Masken trugen) die Beherrschung ungeheurer Codices von poetischen, metrischen und literaturästhetischen Regeln aufgebürdet war. Getragen von einem Ensemblegeist im besten Verstande, aus dem heraus beständig das Gefühl für das „spontané" wach ist und von wirkungssicherer Spielfreude, basiert also ein solcher „spectacle" durchaus auf artistisch-konstruktiven Grundlagen, und ist durchwaltet von einer strengen, inhärenten Dramaturgie. Auch die Intrige ist nur scheinbar banal. Die Klagen, Schreie und das Erscheinen des Gespenstes sind nur Manifestationen eines vorherrschenden Grundzuges jener Zeit, der Geisterfurcht und des Aberglaubens, wie denn auch Teufel, Scheintote und Wahnsinnige zum täglichen Brot im Repertoire der commedia gehören. Hier handelt es sich gleichsam um die Kehrseite des „Romanesken" — und womöglich noch ausgeprägter als dieses: eine kollektive Neigung zum Unheimlichen und Okkult-Alchimistischen beherrschte untergründig die Gemüter, als ein korrekter Widerpart zu den romanesk schwärmerischen Desideraten.

Dieser Tendenz wirkungsvoll Rechnung tragend, sind in der „Creduta morta" Gespensterglaube und Angst ein der Hauptintrige völlig ebenbürtiges Handlungsmotiv und werden in den Szenen des canevas ganz systematisch im Sinne des „spectacle" ausgenützt: aus panischer Furcht verkleidet sich jeder ohne äußeren Grund — immer werden die Falschen an den Kleidern erkannt oder vielmehr nicht erkannt: Anlässe genug zu skurriler und hintergründiger Komik. So konkludiert Attinger: „Das Thema der Angst strahlt auf alle drei Akte aus, es wird eigentlich zum Hauptthema, ersetzt die ausgesprochene Intrige und macht so aus dem Ganzen erst eine szenische und psychologische Einheit."

In stringenter Regielogik setzt der canevas die verschiedenen Komponenten nebeneinander — auch das „spontané" ist in Wirklichkeit konstruiert. Die Spieltechnik prägt die Positionen der Typen im Spiel und die Kontinuität der immer gleichen Leidenschaft eines Typs bedingt deren kontinuierliche Interpretation sowohl als die Invarianz der Maske. Sinn des Typs ist es, zu zeigen, daß er sich zu wiederholen imstande ist, daher gibt es auch immer mehrere Exemplare des gleichen Typs. Verdoppelung ist ein stereotypes Gebot: sie ist der veranschaulichte Ausdruck dafür, daß nicht Einzelmenschen, sondern Gruppen, Klassen, Generationen verkörpert sind, und

daß damit das Dargestellte Allgemeingültigkeit beansprucht, abgesehen davon, daß darüber hinaus die Verdoppelungstechnik dem harmonischen Gesamtcharakter des Spiels zugute kommt. Dessen architektonische Richtschnur ist wiederum der canevas, der jeweils die Details eines Vorwurfes kaleidoskopartig arrangiert und der außerdem Regeln oft recht präziser Art bezüglich der Auftritte, Abgänge und Requisiten enthält. Mimisch-komödiantische Komplikationen und Intermedien hemmen den Handlungsverlauf nicht, sondern sind vielmehr dazu angetan, Spannung zu erzeugen und zu steigern. Wenn das Spiel absichtsvoll aus der „Wahrscheinlichkeit" herausgehoben ist, so dient die Übertreibung lediglich der Intensivierung des Natürlichen. Heftigkeit der Karrikatur und artistische Komposition halten sich die Waage und vergessen doch beide niemals, daß die commedia dell'arte als Idee aus der — romanesken — „nostalgie", also einem Irrationalen, heraus geboren wurde.

Solchermaßen zwingt der einheitliche Gesamtcharakter der commedia dell'arte den Charakteren ihre unveränderliche Typik auf, die logischen und die emotionalen Ingredienzien des „Inhalts" sind in Visuelles und (quasi) Von-selbst-sich-Ergebendes transformiert: das Spiel der Gesten und der Einbildungskraft ist vom Gefühl der Furcht stimuliert, und diese ist es, die erst die Grimasse hervorruft. Furcht, wie alles Imaginative, erregt Auge und Phantasie gleichermaßen. Sie also bildet gewissermaßen das tertium comparationes zwischen romanesker Einbildungskraft und trivialer Gestik und bewirkt demnach nicht zuletzt die für den Stil der commedia dell'arte so charakteristische Einheitlichkeit, indem sie der allzu exzessiven Farce und Bouffonnerie Grenzen setzt, während vice versa das Gelächter, welches die spontanen Impromptus der lazzi auslösen, ein Sich-Überschlagen romanesker Phantastik, jenes an sich formlosen Verlangens nach harmonisch-sinnlicher Schönheit, das oft genug selbst, wie später bei den Romantikern, unter immerwacher Ironie verborgen ist, inhibiert. Aus dieser doppelten Begrenzung, sagt Attinger, beziehe die commedia dell'arte ihre eigentliche Größe; denn dieses einmalige Gleichgewicht der komödiantischen Kräfte, in denen dennoch prismenartig das Leben selbst sich spiegelt, entspricht infolgedessen genau der Beschaffenheit und Mentalität der damaligen Gesellschaft, einer „formensüchtigen Epoche". Die commedia dell'arte hat es verstanden, mit Geist, Stilisierung und Phantasie den unwägbaren Zeitgeist gleichsam als Extrakt emanieren zu lassen, indem sie ihn in eine künstlerische Wirklichkeit sui generis transponierte. Sie war theatralisches Substrat einer Zeit, die mit Auge, Ohr und Geist nach Formerfüllung strebte. Sie transfigurierte das Destillat des Lebens in harmonische Vorstellungen; ihr Kunstcharakter ordnete die Fusion symbolischer Leidenschaften mit ganz trivialen Lebensgepflogenheiten im Sinne eines synästhetischen Spiels, von welchem, wie von aller Kunstäußerung, das Artifiziell-Handwerkliche niemals abzutrennen ist. Und als der Kunst zugehörig ist die commedia dell'arte trotz (oder wegen) der Exaktheit aller sie als solche erst ermöglichenden technischen Kalküls, welche ihr dennoch keine kanonisierten Gesetze aufzwangen, sondern ihr allein künstlerische Disziplin abverlangten, eben nichts anderes, als was ihr Name besagt: sie ist ein Kunstwerk, mit allen Kriterien eines solchen. Daher sei die ideale Sinnerfüllung des Begriffes „commedia dell'arte", richtig übersetzt, „Kunst der Komödie", ja Kunst des Theaterspiels überhaupt.

Diese Erkenntnis ist Attingers eigentliche Heuristik; und wenn es sich bei dem bisher Besprochenen nur um den ersten Teil seiner Arbeit handelte, so will dieser doch unbedingt als programmatisch genommen sein und enthält potentiell die Disposition aller folgenden Einzeluntersuchungen, bei welchen der Verfasser, eben weil er seine Thesen zu Maßstab und Axiom erhebt, womöglich nicht immer einer Art von Systemzwang zu entgehen vermag. Ein gewisser einschränkender Vorbehalt ist namentlich dort indiziert, wo an diesem seinem Modell ex cathedra, d. i. die commedia dell'arte als harmonistisch-einheitliches Ideal, nun die Entwicklung in Frankreich gemessen wird; vor allem deshalb, weil zugunsten der letzteren Attingers Sympathien

sichtlich und nicht ohne ein der Gefahr des Parteiischen zugängliches Affektives auf die italienischen Phänomene gerichtet sind. Gewiß werden die gänzlich anderen Voraussetzungen keineswegs verkannt, aber eben deshalb bedürfen vergleichende Wertungen an Hand eines als gültig hypostasierten Gradmessers der Vorsicht.

Vom Profantheater des Mittelalters angefangen, ist in Frankreich sowohl die Präponderanz des logisch-literarischen Akzents als auch die Isolierung von Symbolismus auf der einen und Realismus auf der andern Seite zu verfolgen und aus diesen wesensmäßig völlig anderen Prämissen hinsichtlich Genre und Spielform resultiert, daß hier weder Einheit noch Typisierung analog der italienischen Entwicklung erreicht werden konnten. Erst der — gewiß nicht hoch genug einzuschätzende — mannigfaltige Einfluß der italienischen Komödiantentruppen in Frankreich hat im Laufe der Zeit sukzessive Wechselbeziehungen gezeitigt, deren großartige Synthese schließlich im Werke Molières gipfelte. Molière hat „dem französischen Theater erst seinen ganzen Reichtum gegeben, indem er diesen von den Italienern sich ausborgte."

Bei Molière steht in der Tat abermals das Ganze der Aufführung, das „spectacle", wieder prononciert im Mittelpunkt, und diesem Ganzen einer vielheitlichen Einheit sind in allen Komödien Molières Spiel und Sprache, Pantomime, Effekte und Intrigen als einem obersten Prinzip untertan, daher als solche auch niemals Ziel. Sondern die im einzelnen konstitutiven Momente sind auch hier transgrediente Mittelwerte im Dienste der harmonischen Gesamtgruppierung und erfüllen mithin das gleiche Strukturgesetz, das die commedia dell'arte bestimmte. Auch hier sind Leidenschaft und Maske, also Inhalt und Form, identifiziert. Das Visuell-Szenische dominiert, daher die „kristallinen" Ensembles, daher die unvergleichliche „Equilibriertheit" seiner Stücke. Neu und entscheidend bei Molière ist aber, daß die spezifische Komik des Typs eine „folgenschwere Werttransmutation" durchmacht: das Komische differenziert sich nunmehr stetig stärker und direkter als Bezug zum Leben selbst; darum lassen die Laster eines Arnolphe oder Harpagon einen schwergewichtigeren Nachklang zurück als diejenigen Pantalons oder selbst Brighellas.

Das Invariable in den Charakterzügen Molièrescher Figuren ist eine genaue Äquivokation zu eben dem Moment, welches den Masken der commedia unveränderlich durch alle Situationen hindurch ihre inflexible Konstanz zudiktierte. So hat Molière die Maske zwar der Erscheinungsform, nicht jedoch der Struktur nach abgeschafft. Bei aller bereits psychologisch plausiblen Menschenzeichnung bleiben seine Gestalten daher im Grunde Typen — kompromißlos geprägt von der Fatalität ihrer Laster oder Leidenschaft. Was Molières Komödien zu solcher Vollkommenheit zusammenschmiedet, ist neben der durchgängig bruchlosen Komik aber besonders jene „heroische Schönheit der Verse", welche als „Präsenz der Schönheit selbst" immer wieder die jeweils verschiedensten Personen und Konstellationen zu gestalthafter Ganzheit integrieren lassen, eben weil jene dem Genie des Dichters zufolge stets schon virtuell als nach gerundeter Harmonie strebende Potenzen angelegt sind.

Der späte Molière vollends kehrt noch radikaler zum artistischen „spectacle" der commedia dell'arte zurück: Schäferszenen, Intermedien und Musik lösen die Handlungen ganz ins Schwerelose auf — Farcen, Tänze, Divertissements, alles „se déroule dans une cadence que postule la choréographie". Der durch und durch vom Ballettrhythmus getragene „M. de Pourceaugnac" etwa „s'égare dans la fantaisie". Aber nicht allein die letzten Stücke, auch schon die Prosakomödien sind quasi als Ballette, nämlich in einem ungemein kinästhetisch-plastischen Sinne, konzipiert, eben wie eine commedia dell'arte. „Sie müßten", sagte Attinger, „nach der Musik des Textes getanzt werden, in einer Art freier Improvisation, bei welcher Wort und Satz das Konzert bedingen."

Was Molière, dem „kreatorischen Genius der Szene", zu schaffen vorbehalten blieb, war eine neue Kontrapunktik durch Gegenspieler, die, ebenfalls nach dem Prinzip der commedia, nicht opponieren, sondern erregen. Dies ist die initiative „moderne"

Konzeption der Komödie, welche den Rahmen der commedia dell'arte zwar oft ins Unermeßliche geweitet hat, ihn jedoch, da letztlich in ihr präformiert, niemals sprengte. Molière, schreibt Attinger, war das „Medium, vermöge dessen die commedia dell'arte das komische Theater Frankreichs begründet hat".

In der Tat hat er die bis dahin unmögliche Konvergenz zwischen der seinerzeit höchst unsicheren, in italienischen Kraftfeldern fluktuierenden Wirklichkeit des französischen Theaters und dessen von langen heterogenen Entwicklungslinien gespaltener Konvention vollzogen. Eine gewiß epochale Tat, die im Ergebnis bisher als spezifisch französisch gilt und die doch undenkbar bliebe, wäre ihr Schöpfer nicht letzten Endes durch die besten italienischen Traditionen gemeistert gewesen.

Wie die Nachfolger dies sein respektables Erbe in der Folgezeit verwalteten, ist der Inhalt eines langen, historisch verpflichteten Kapitels über das wenig beständige Schicksal der bald zur „Comédie Italienne" gewordenen italienischen Truppen auf französischem Boden; ihr sehr oft verzweifeltes Ringen um Existenzberechtigung und Anerkennung macht diese Geschichte gleichzeitig zu der bittersüßen vom Glanz und Elend der Komödianten überhaupt und ist faktisch die eines unaufhaltsamen Niederganges. Ein weniges nach Molières Tod lebt die Komödie bereits nicht länger von Gemeinschaften, sondern von partikulären, dabei nicht selten überaus glanzvollen Vedetten, was jedoch nicht verhehlen kann, daß damit ihr Wesentlichstes und Kostbarstes korrumpiert und bald ganz aufgegeben ist.

Imposantestes Dokument dieser wechselvollen Zeit ist die Sammlung Gherardi, mit dem Titel „Le théatre italien, ou: Receuil général de toutes les comédies et scenes françaises jouées par les comédiens italiens du Roi, pendant tout temps qu'ils ont été au service", 13 Bände, 1694—1741. Nahezu 150 Jahre Theater und ebenso 150 Jahre rasch sich wandelnden Publikumsgeschmack enthaltend, sprechen Stücke, Autoren und Kritiker darin selber eine beredtere Sprache, als es jede Wiedergabe vermöchte.

Frankreichs „grand siècle", das 17., mit seiner ordnenden Reglementierung aller Lebens- und Kunstgebiete, verblaßte. Und mit ihm in dem Maße, wie das absolutistische Prinzip seinen göttlichen Nimbus einbüßte, verflüchtigen sich Zeitgeist und Weltbild, wandeln Anspruch sich und Geschmack und proportional damit wechseln auch die Ausdrucksmittel. Das zeremonielle und architektonische Ideal des „Maßes" weicht den neuen Axiomen von Tugend und Natur, von Individualismus und Empfindsamkeit und auch der Neigung zur Erotik und Phantasmagorie; das Theater ist alles dessen getreuer Widerspiegel. Daneben blüht das „Théatre de la Foire" in vielgestaltigen Erscheinungsformen, mit Persiflagen, Travestien und Akrobatik und einer überdies, zumindest im Sinne eines Ferments, nichts zu unterschätzenden literarischen Bedeutung, deren glänzender Mittelpunkt noch einmal die „Nouvelle Troupe Italienne" um Riccoboni wird. Aber statt des Typs prägt jetzt einzig die Schauspielerpersönlichkeit den Charakter und die leere, plastische Pose surrogiert die Stilisierung spontaner Gesten. Es war im ganzen die „décadence d'un genre qui, désintellectualisé totalement, ne s'attarde qu'aux formes les plus extérieures, et telle fut la décadence de l'acteur et du type de l'art, l'un croyant reprendre sa liberté en arrachant son masque à l'autre".

Eine wenn auch ganz aus dem Geiste seiner eigenen Zeit erwachsene Rückwendung zu den Grundsätzen der commedia dell'arte bedeutet dann schließlich Marivaux und sein Œuvre, dessen einziges Thema die Liebe ist — eine ganze „métaphysique amoureuse". Liebe, Haß, Heirat sind die einzigen Sujets dieser mutierten commedia dell'arte-Form und eben weil Marivaux' zu Unrecht vergessene Stücke fern jeder bloßen Mimesis nunmehr verbürgerlichter Lebensverhältnisse vielmehr deren ästhetisch extrapoliertes Konzentrat in einer a potiori künstlerischen Sphäre darstellen, erheben sie einen validen Anspruch sowohl auf das Stigma echter Dichtung wie darauf, natürliche Erben des commedia dell'arte-Geistes zu sein. Die Personen bei Marivaux sind ebenfalls inkorporierte Leidenschaft, sind besessen von ihr, und zwar von der

allein allmächtigen, der Liebe. Einzig aus ihr evolvieren alle Intrigen, sie gebärdet sich durchaus gegenseitig oder konträr, sie ganz allein setzt Mißtrauen gegen Mißtrauen, Verachtung gegen Haß, nur sie provoziert Bitten, Widerstände, Streit, Eifersucht und Versöhnung. Natürlich bleiben die so beliebten Verkleidungen nicht aus und sicherlich darf man etwa das „Jeu de l'amour et du hazard" getrost als veritable Spätform einer regelrechten commedia dell'arte ansehen: die gleichen Späße, Intrigen, Händel und Quiproquos bei den Liebhabern und, gespiegelt (nach dem bewährten Kunstgriff der Dublierung), bei den Dienern. Marivaux hat die Techniken der italienischen Komödianten selber eifrig studiert und Attinger berichtet, daß diese kompensatorisch dafür manche seiner Komödien aufgeführt haben. So ist es in einem zwiefachen Sinne richtig, wenn Attinger bemerkt, daß Marivaux dort begann, wo die commedia dell'arte aufhörte.

Seine einfach wirkende, scheinbar unkonstruierte Diktion, in welcher noch Anklänge an die alte Zanni-Sprache der commedia sich nachweisen lassen und die bewußt parodistische Absicht seines Stils überraschten seine Zeitgenossen. Die Schärfe und Plastizität seiner perlengleichen Prosatiraden mit ihrer bis heute unverfälschten Theaterwirksamkeit, die subtile Kenntnis des menschlichen Herzens vor dem Hintergrund von Aufrichtigkeit und Toleranz, und endlich seine dramaturgische Finesse, Gefühl für Rhythmus und das geschickte Arrangement der Handlungselemente, kurz: die sichere Intuition dafür, was jedem Akteur und jeder Geste in jedem Moment auf der Szene zukommt, weisen Marivaux ganz im Geiste der commedia dell'arte als raffinierten Theatraliker aus, wenn auch „dixhuitièmisé", und doch dies sein Jahrhundert überdauernd. Denn er wird zugleich, ähnlich wie fast 200 Jahre später Proust, auf einer höheren Realitätsebene und gerade darum zum gültigsten weil kritischen Inbegriff seiner Epoche, aus deren urbanem Raffinement ihrer Lebensäußerungen Marivaux sein dramatisches sozusagen extrahierte.

Erst seine Epigonen, die seine hervorragend szenischen Texte zur Grundlage einer Art zerebralen Spiels pseudoliterarischer Prägung herabwürdigten, sind für das verantwortlich, was mit leicht geringschätziger Nuance gemeinhin als „Maurivaudage" bezeichnet wird. Aber selbst bei ihnen noch findet zumindest das Prinzipielle der commedia dell'arte noch potentiell seinen Abglanz, wenn neben einer gewissen Permanenz von Themen und komischen Personen trotz der Bevorzugung exotischer Elemente, irrealer Szenarien und kritisch-sozialer Anklänge so etwas wie Konformität des Stils gewahrt bleibt (Autreau, Delisle, Beauchamp, Boissy). Denn solche fiktiven Schauplätze erfordern stilisierte, symbolische Personen, also Typen, und da die Handlungsvorwürfe nicht selten auf philosophisch-abstrakter Thematik basieren („La Nouvelle Colonie", „L'Ile de la Raison"), so ist das Gegengewicht von phantastischer Erfindung und bewegter Buntheit um so dringlicher gefordert. Eine so beschaffene „Wirklichkeit", welche die immerhin bereits unüberhörbaren sozialen Forderungen der Zeit nicht nur nicht abschwächt, sondern in ihren imaginären Rahmen nur verstärkt, ist aber, schon bei Marivaux und besonders bei Delisle, schon wieder eine anders dimensionierte Realität, nämlich eine aus dem Wesen der als solcher autotelischen dramatischen Kunst heraus geborene, ergo genau diejenige der commedia dell'arte.

Marivaux, sagt Attinger, steht insofern isoliert da, als er das einzige wirkliche Theatergenie dieser Zeit, d. h. eigentlich des gesamten 18. Jahrhunderts in Frankreich, ist. Er ist die „schönste Verbeugung vor der italienischen Komödie, deren Kind er war".

Diese in Molière und Marivaux zwar individuell aber eben darum in großen Synthesen kristallisierten Hauptströmungen von der commedia dell'arte her weist Attinger abschließend als seitdem für das ganze komische Theater Frankreichs verbindlich nach — die Relation zur italienischen Komödie kennzeichnet er als „unilateralen Hauptzug" der französischen Dramatik seit dem 17. Jahrhundert. Hier lasse

sich eine Fährte von Molière über die satirische Sittenkomödie und La Chaussee bis zu Henri Bernstein hin verfolgen und eine zweite von der Comédie larmoyante über Diderot, den „détestable dramaturge", und Marivaux, bis fast geradewegs hin zu Jean Giraudoux. Diese zweigleisige Entwicklung wird als „Persistenz des Antirealismus und der plastischen Interpretation des Lebens" bezeichnet, als die „lebhaften Kadenzen und Rhythmen des Einflusses auf das komische Theater Frankreichs in Wort und Geste". Man müsse von einem commedia dell'arte-Geist mit der gleichen Legalität sprechen, wie etwa vom Geist der Romantik. Denn dieser Geist war es, der den großen Pierrot, Debureau, ebenso hervorgebracht hat wie den von ihm zur Gänze abhängigen Dichter Alfred de Musset, — er mündet schließlich ein in Autoren wie Labiche, Feydeau und Courteline, in Jules Romains und Anouilh, und in Theaterpraktiker wie Copeau und Antoine, Dullin und Pitoeff und affiziert unsere unmittelbare Gegenwart durch Jouvet und Barrault und nicht weniger auch durch Chaplin, Grock und Marceau.

Kraft solchen Beweismaterials wird endlich die Wiedergeburt der dramatischen Poesie aus diesem Geiste allein prognostiziert — also „Renaissance"geist in doppelter Bedeutung. Ensemblesinn, Bildung, Mimus und Bewegung, Transposition der Leidenschaft ins Indirekte, mittelbarer Ausdruck über den Typ und nach den strukturellen Konditionen der Maske — also das Spiel, die theatralische Gesamtaufführung mit allen Voraussetzungen: alles das hat die commedia dell'arte vorgelebt. Es bedarf nur der Rückbesinnung. Vielleicht ist also demnach doch das optimistische Vertrauen berechtigt, mit dem das Buch endet: „... aber es scheint, daß heute das Theater von Geld, Politik und dem Film, also der Unkultur, bedroht, in der commedia dell' arte die solidesten Grundlagen seiner Kunst wieder erkennt."

PARISER THEATER DER JAHRHUNDERTWENDE

Von Margret Dietrich (Wien)

(Zu: *André Veinstein. Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet.* Les Théâtres d'Art à travèrs leur périodique (1887—1934). Avec 7 Hors-Texte. Préface d'Henri Gouhier. Editions Billaudot, Paris 1955, 283 S.)

Allmählich gewinnen wir die Distanz, um die bedeutsamen Ereignisse der europäischen Theatergeschichte der letzten Jahrhundertwende objektiv überschauen zu lernen. So ist es kein Zufall, daß fast zur gleichen Zeit in Wien und in Paris Arbeiten erschienen, die sich zum Ziel setzen, von einem fruchtbaren Blickpunkt aus die theatralischen Entwicklungen zwischen 1880 und 1930 in ihren Voraussetzungen und Zielsetzungen, im Angestrebten und Erreichten aufzufächern und zu analysieren. Während Heinz Kindermann dies für Wien und Berlin von einer so universalen und vielseitigen Kritikerpersönlichkeit aus, wie Hermann Bahr es war, versuchte, legt der Pariser Theaterhistoriker André Veinstein eine sehr gründliche Untersuchung über die Entwicklungsfolge der Pariser Künstler-Theater von Antoines Théâtre Libre bis zu den Theatergründungen von Louis Jouvet vor.

Die besondere Eigenart dieses Buches, der ursprünglichen Doktorats-These des Verfassers, liegt darin, daß hier nicht vom Leistungs- und Wirkungsbild all dieser bedeutenden Pariser Bühnen ausgegangen wird, sondern von den programmatischen Zeitschriften, die diese für ihre Epoche avantgardistischen Theater herausgaben. Antoines „Le Théâtre Libre" und „L'Oeuvre", „La Chimère", das „Studio des Champs Elysées", die „Correspondance" des Théâtre de l'Atelier, und „Entr'Acte", die kampflustige Zeitschrift von Louis Jouvet, ziehen hier an unseren Augen vorüber. An alle

diese wichtigen Theaterzeitschriften, die zugleich Sprachrohr und Diskussionsorgan vor den Fachgenossen und Brücke zum Publikum sein wollten, richtet der Verfasser die gleichen Fragen. Dadurch wird eine klare Vergleichsbasis gewonnen.

Jedes Kapitel ist einer der oben erwähnten Theaterzeitschriften gewidmet. Und jedes dieser Kapitel setzt ein mit einem Bericht über die Erscheinungsdauer sowie über die „présentation" der betreffenden Zeitschrift, über die äußere Form also, in der sie sich bei den Lesern einführte. Sodann werden die näheren Umstände der Gründung erörtert — natürlich jeweils im Zusammenhang mit der Geschichte des Theaters, dem diese Zeitschrift dient und mit indirekter Charakteristik der führenden Persönlichkeiten. Den „Zielen" ist der nächste Abschnitt gewidmet. Hier geht es um die „principaux intérêts de cette publication", um die „contribution" des betreffenden Theaters „à l'esthétique". Sodann aber setzt in jedem Fall das wichtigste ein: eine Charakterisierung der in der Zeitschrift programmatisch angestrebten Reformziele, sowie der dafür zur Verfügung stehenden Mittel: „Troupe, salle, décor, public". In welchen Aufsätzen und Beiträgen wird die künstlerische Konzeption umrissen? Wie kommen die Einflüsse zum Ausdruck, die den zur Diskussion stehenden Theaterleiter auf seinem Reform-Weg begleiteten? Und schließlich wird jedesmal das Verhältnis der betreffenden Bühne zur zeitgenössischen Kritik (ebenfalls im Spiegel der jeweiligen Zeitschrift) sowie die „Contribution à l'histoire du théâtre" abgeleuchtet. Für diejenigen Zeitschriften aber, die illustriert erschienen, ist auch noch eine Ikonographie beigefügt. Von den Grundfragen des naturalistischen und symbolistischen Theaters wird hier der Bogen herübergezogen bis zu den uns sehr nahen Auseinandersetzungen Jouvets um völlig neue Inszenierungsprinzipien der Andeutungsbühne, um eine neue Form der Bühnenarchitektur und der Sprache des Lichts.

Sodann setzt der bibliographische Teil des Buches ein, der genau die Hälfte des Umfangs ausmacht und mit dankenswerter Präzision viele Anhaltspunkte für alle diejenigen bietet, die sich mit dem europäischen Theater dieses Zeitraums zu befassen haben. Hier wird vorerst vermerkt, was von den erwähnten Zeitschriften erschien und in welchen Bibliotheken die einzelnen Jahrgänge erhältlich sind. Mit der wichtigste bibliographische Aufschluß aber geht von den jeweils sich wiederholenden Abschnitten: „Répertoire alphabéthique des textes" und „Répertoire iconographique alphabétique" aus. Es ist überraschend zu sehen, wie stark etwa der Anteil Grillparzers an der Wendung vom Naturalismus zum Symbolismus des französischen Theaters war. Besonders „Medea", die auch nun wieder beim Pariser Burgtheatergastspiel zu einem großen Ereignis wurde, steht dabei im Vordergrund — sosehr, daß im „L'Oeuvre" auch die Bühnenbildentwürfe zu „Medea" abgebildet werden. Sehr stark spiegelt sich auch der Einfluß von Kainz und seiner revolutionär-sensiblen Schauspielkunst im Pariser Theaterleben der Jahrhundertwende. Nicht zuletzt aber auch die großen Leistungen von Louise Dumont und Gustav Lindemann (Düsseldorf).

Schließlich folgen die überaus aufschlußreichen „Répertoires analytiques", in denen die Beiträge zu den einzelnen Theaterzeitschriften gruppiert werden nach jenen, die sich dem Schauspieler und der Darstellungskunst schlechthin widmen, denen, die sich mit einzelnen Schauspielern befassen (nach Ländern geordnet), denen, die sich mit Dramatikern und Bühnenbildern der einzelnen Länder Europas beschäftigen und denen, die theatergeschichtliche Themen behandeln. Analog dazu schließt eine analytische Ikonographie den ganzen Band ab.

Es hat im ersten Augenblick den Anschein, als stehe man einem trockenen, rein aufzählenden Buch gegenüber. Aber dieser Schein trügt. Dieses Buch, das mit soviel tüchtiger bibliothekarischer Akribie verfaßt ist, zeugt zugleich von einer tiefen inneren Anteilnahme. Hier schreibt nicht einer, der von längst verklungenen Abläufen berichtet, die ihn innerlich nicht mehr berühren, sondern hier glühen, bei aller Kargheit des Ausgesagten, leidenschaftliche Bilder dieser immer neuen Kämpfe um einen vielschichtigen Profilwandel des französischen Theaters der letzten Jahr-

hundertwende auf. In der Vorrede von Gouhier, einem der Lehrer von Veinstein, heißt es mit Recht, diese Arbeit beweise, daß die eigentlichen Lenker der theatralischen Entwicklungen an dieser Jahrhundertwende nicht die Dramatiker, sondern die Regisseure waren. Und noch ein anderes stellt diese Vorrede zu recht fest: nämlich, daß von diesen Regisseuren, von Antoine und Lugné Poe, von Copeau und Baty, von Dullin und Jouvet, nicht bloß neue Inszenierungs- und neue Dramenformen ausgehen, sondern daß diese führenden Männer des Theaters zugleich Träger neuer, bahnbrechender Weltbilder waren. Auch die Publikums-Hemisphäre ist nicht vergessen. Ihr Mitspielen in diesen Entwicklungen wurde von Veinstein an eindringlichen Beispielen festgehalten. Die Besessenheit all dieser Männer von ihrer Aufgabe wird uns eindringlich vor Augen geführt, bis hin zu Gaston Batys bezeichnendem Wort: „Mon vieux Théâtre Montparnasse devenait l'un des lieux du monde où se célébrait le plus dignement le cult de l'art dramatique".

So ist diese Arbeit Veinsteins viel mehr als ein ausgezeichnetes Nachschlagewerk. Es ist beredte Information und wichtige Vergleichsbasis für alle die zeitlich analogen theatralischen Vorgänge in den geistigen und künstlerischen Zentren Europas.

HERMANN BAHR UND DAS EUROPÄISCHE THEATER

Von Rudolf Holzer (Wien)

(Zu: Heinz Kindermann, Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater. Graz—Köln, Verlag Hermann Böhlaus Nachf., 1954, 380 Seiten, 12 Bildtafeln.)

Nun sind schon einundzwanzig Jahre verstrichen, seit Hermann Bahr von der Lebensbühne abging. Blickt man auf das Jahr 1934 zurück, so stürmt erdrückend eine losgelassene neue Apokalypse auf die Erinnerung ein. In das Chaos des geistigen und kulturellen Einsturzes geriet auch das europäische Theater — in Bestand und Weiterleben zweifelhaft gewordener Bedrohung, ganz besonders schwer, das deutsche Theater! Nun liegt ein Werk vor, das das europäische Theater, bis zur Stunde seines Zusammenbruches, wieder in das Blickfeld zurückbringt: konzentriert auf Hermann Bahr: eine der letzten schöpferischen Persönlichkeiten des europäischen Theaters. Heinz Kindermanns Buch wirkt wie aus dem Gebot der Stunde geschaffen, denn es lenkt Erinnerung, Blick und Hoffnung über die öde, flache Niederung der Bühne von heute auf das Einst zurück. Ehe es ganz vergessen wird, ruft dieses Buch Gestalt und Mann zurück, der ein Phänomen war und bleibt. Wie es Blütezeit in der deutschen Bühne gab, so waren damit immer wieder Männer verbunden, die für das Theater lebten und starben. Vielleicht beginnt die Reihe mit Josef II., sicher ist, daß sie — einstweilen — mit Hermann Bahr endet. So ist es notwendig, die schöpferische Aktion dieses Mannes der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert zu erhalten — sagen wir es unverhohlen — zu monumentalisieren, weil der entsetzlich unfruchtbaren Gegenwart derartige Persönlichkeiten abhanden kamen, ja kaum mehr vorstellbar anmuten.

Hermann Bahr war ein Mann von schier unbegrenzter Geistesweite. Daher reichlich mißverstanden und unverstanden. Man hat ihm alle möglichen Beinamen gegeben: zutreffende, boshafte. Der dümmste bezeichnete ihn: „Der Herr aus Linz". Im Sinne Bahrs erweiterte sich dieses Linz zu ganz Europa. Bei aller seiner Originalität hatte auch er sicherlich Vorgänger. Er selbst nannte als solche Josef Schreyvogel, und in der Leidenschaft, Umfassung, Tiefe, von Temperament und Aktivität — Friedrich

Schlegel. Wie ein Kristall in vielfacher Strahlenbrechung funkelt, so war seine Ausstrahlung. Gleich eingangs des Buches gebraucht Kindermann das Bild von der „Unruh" im Uhrwerk des Theaters. Bahr war für die Wiener Geistesuhr seiner Zeit überhaupt die „Unruh". Kindermann hat die entscheidende und historische Aktion des Epochenmotors: Hermann Bahr abgesteckt, durchleuchtet, abgeklärt. Damit ist ein Menschenleben Österreichs, ist ein Kunstkomplex, ist eine Epochenpersönlichkeit für alle Zeit bewahrt. Daß das Werk Hermann Bahrs heute erkannt und von allen Zweifeln gelöst ist, indes die Erinnerung an den Menschen fast schon entschwunden ist, reiht ihn in die Ahnengalerie der großen Anreger und entscheidenden Künder ein: wie alle diese Aufbauer und Kraftmotoren des Theaters lebte, schuf und starb auch er als geheimer, verschwiegener Protagonist. Der Intensität seiner Begabung und der Fülle seiner Schöpferkraft waren der absolute Beruf aber etwa eines Direktors, Regisseurs, Schauspielers oder ebenso der absolute Beruf eines Dichters, Dramaturgen, Kritikers zu eng: er war dies alles in einer Person — und noch mehr, in einer Gestalt. Darum ist wichtig, daß von autoritativer Entscheidung das Leben und Schaffen Bahrs um das Theater im besonderen aufgezeigt wurde: Bahrs Anteil an der letzten Blüte des europäischen Theaters, bevor es in den Niedergang von heute versank. Kindermann weist auf Bahrs Lessing-ähnliche Aktivität hin; es war nicht nur der Dramaturg in beiden, es war der Dämon von Mimus und Logos überhaupt, der schöpferisch den Begriff „Theater" gestaltete. Beide — in der ganzen Weite individueller Philosophie. Kindermann nennt die Geistigkeit Bahrs „die Philosophie der Moderne". Mann und Werk sind nicht zu verstehen ohne Ergründung dieser Art Philosophie.

Bahrs theatralisches Werk ist nicht zu verstehen oder zu ergründen ohne Kenntnis seiner Herkunft, Entwicklung, Erlebnisse. Auf einem knappen, aber scharf umgrenzten Lebensbild Bahrs baut das Buch die Analysen, Kritik und Bilanz des Theatermannes auf. Bahr war nach Familie, Tradition und Geographie wahrlich nicht für das Theater geboren und doch schon von der Mutter her von dessen Dämonie belastet. Die Statthalterei-Tochter aus Schlesien war von allen Furien des Verstellens, Nachäffens, aber auch Leidenschaften des Liebens und Hassens, gehetzt. Und so der Sohn! „Es war wohl das Thema seines Lebens, erst den schalen Optimismus seiner Epoche durchlaufen zu müssen, um desto jäher dann am eigenen Leibe die dämonischen Gewalten entdecken zu müssen." Der Notarssohn aus dem Linz der liberalen Sechzigerjahre spielte wohl mit Altersgenossen Theater, ganz anders aber wie „normal"-theaternärrische Kinder; schon der Bub betreibt dies als eigenwilliger, herrischer, schöpferischer Erfinder. Von Anfang an ist ein unbedingt kritischer Zug da: „das unzerstörbare Gefühl, daß es auf äußere Dinge nicht ankommt, sondern auf den inneren Wert". Dieser innere Wert, führt Kindermann aus, ist Bahrs Kriterium geblieben, sowohl für seine dichterische Menschengestaltung, als auch für seine dramaturgischen Wertsetzungen.

Als „Summe des Lebens" bezeichnet Kindermann die Jahre vom Eintreten in die Wiener Kritik bis zu Bahrs Abgang von Wien, seiner Tätigkeit bei Reinhardt als Regisseur, als Chefdramaturg des Burgtheaters, endlich seiner selbstgewählten Vereinsamung, seiner Gottesheimkehr am Ende. Mögen Bahrs „impressionable Phase, seine expressive Spätzeit, gerade auch das In-die-Tiefe-Dringen, zu seinen Aufgaben gehören, ohne dabei den umfassenden Blick auf den Wandel des Ganzen preiszugeben — eines ist in beiden Hemisphären gleich geblieben und charakterisiert die Weite seines Horizonts: sein berechtigtes Bewußtsein, ‚daß zwischen Wolga und Loire, von der Themse zum Guadalquivir, heute nichts empfunden wird, das ich nicht verstehen, teilen und gestalten könnte, und daß die europäische Seele keine Geheimnisse vor mir hat'".

Ist der erste Teil des Buches der Betrachtung und Erklärung gewidmet, so der zweite der lebendigen Berichterstattung, den Beispielen und Tatsachen der theatra-

lischen Funktion Bahrs. In einem großartigen Satz Bahrs theatralisches Phänomen zu umreißen, gelingt Kindermann: „Hermann Bahrs schöpferischer Werdegang entfaltet sich so sprunghaft und gleichsam akausal, daß man oft inmitten des Weges gelegene Schnittpunkte aufsuchen muß, um von ihnen aus rückblendend das bisher Geleistete richtig verstehen zu können." „Schnittpunktfunktion" erfüllte sofort die Frühzeit Hermann Bahrs, „besonders für ein Verstehen seines Zusammenhanges mit dem europäischen Theater, seiner früh ausgeübten Dirigentenrolle im europäischen Konzert des theatralischen Konzerts an der Jahrhundertwende". Mit Bahrs eigenem Leitmotiv „Überwindung und Naturalismus" und „Die dramaturgische Funktion des Theaterkritikers" betitelt Kindermann den Zentralkern des Buches. Hier rollt sich nun die schier verwirrende, blendende Fülle, Kraft und Macht Bahrs in der Kleinarbeit eines Dramaturgen, Kritikers, Essayisten auf; hier wird das europäische Ereignis des Theaters zurückgerufen und hier wird sein Zaubermeister am Werke gezeigt: der schöpferischte Kritiker und Dramaturg seiner Zeit. Wer es erlebte, erschauert in Erinnerung vor der Fülle der Ereignisse! Hier ist lebendigste Theatergeschichte; hier ist lebendigster Theaterbetrieb; hier ist lebendigste „journalistische Kritik" in erneuertem Lessingschem Geiste und Ästhetizismus. Dieser Teil des Kindermannschen Buches ist Lehrbuch für alle, die mit dem Theater überhaupt zu tun haben.

In Sonderabschnitten werden dann auch noch Bahrs ästhetisch-philologische Dialoge in den Abschnitten „Vom Tragischen", von „Marsyas", „Theater als Labyrinth der Gegenwart" — wichtig als Untersuchungen der Bahrschen Form —, „Wesen der Schauspielkunst", „Welt als Komödie", „Bayreuth", „Größe und Gefahr des Burgtheaters", behandelt. Alle sind bedeutsam als analytische Betrachtungen über Technik oder Stil der Schauspielkunst.

Ein sehr wertvoller Bestandteil des Buches ist die, soweit dies heute möglich ist, zuverlässige Bibliographie des immensen Lebenswerkes Bahrs von Kurt Thomasberger. Selbst das von Anna Bahr-Mildenburg als fanatische Lebensaufgabe zusammengetragene Hermann Bahr-Archiv (im Besitze der Österreichischen Nationalbibliothek), enthält nicht alle Arbeiten. Thomasberger mußte im Laufe seiner Arbeit feststellen, daß es keine einzige deutsche Bibliothek gibt, die die Werke von Hermann Bahr in absoluter Vollständigkeit besäße. Einige seiner Bücher, seltsamerweise aus der letzten Zeit seines Wirkens, sind nicht mehr aufzutreiben. Die Thomasbergersche Bibliographie gliedert das Werk Bahrs in Kategorien. Wertvoll ist, daß Thomasberger die oftmals sehr charakteristischen Widmungen und Vorbemerkungen Bahrs auch veröffentlicht.

Einige Bilder Bahrs aus verschiedenen Lebensaltern, Photographien und von zeitgenössischen Künstlern, auch Szenenbilder und Karikaturen, ergänzen das Werk.

Kindermann gedenkt der letzten theatralischen Hoffnung Bahrs: daß die Zukunft einem „die nationale Befangenheit überwindendem Europäertum gehöre, dem das gemeinsame der Völker des alten Erdteils wichtiger sei als das trennende. Käme diese Zeit und Auffassung einmal, dann würde man sehen, wie deutlich schon in meinen Werken die Spuren dieser Zukunft sind". Wie wichtig Kindermanns Buch ist, beweist etwa nur die eine Tatsache, daß dieses Bahrsche „Europäertum" gewiß nicht identisch ist mit der heutigen geschäftsmäßigen Überfremdung der Spielpläne, daß wir wohl die „nationale Befangenheit" überwunden haben, um in eine übernationale Befangenheit zu versinken. Daß in diesem Buche noch einmal an Hermann Bahrs Lebenswerk einstiges europäisches Theater gezeigt wird, macht es besonders kostbar.

VIETTA UND DIE KATAKOMBEN

Von Karl Maria Grimme (Wien)

(Zu: Egon Vietta, Katastrophe oder Wende des deutschen Theaters, Düsseldorf, Droste-Verlag, 1955.)

Mögen auch die Theater derzeit besser besucht sein als in den vergangenen Jahren, so wird doch die Frage nach der inneren Berechtigung unserer heutigen Schaubühne immer drängender. Das Kino erhält sich selbst, das Theater verlangt Unterstützung, der Film zieht die Massen an, er bedarf — im Gegensatz zum Theater — weder der Besucherorganisation noch der Subventionierung. Das heutige Theater erweist damit einen offenkundigen Mangel an Lebenskraft, der Halt von innen her fehlt.

Die Kritik wirft diese Fragen immer wieder auf. Die Bühnenmaßgeblichen hören kaum darauf, um so weniger, je geräuschvoller sich ihre Betriebsamkeit entfaltet. Da nun spricht endlich einer von jenseits der Rampe zu uns, einer, der das von außen uneinsehbare Kräftespiel überblickt, das letztlich den Spielplan bedingt. Es ist der Darmstädter Dramaturg Egon Vietta, der in seinem Buch „Katastrophe oder Wende des deutschen Theaters" temperamentvoll zu der Problematik der heutigen Bühne Stellung nimmt. Was er sagt fasziniert zunächst, er entfaltet mit großer Geste das schwarze Glitzergewand des advocatus diaboli.

Unser heutiges Theater, erklärt er, sei kein Theater mehr, sondern ein Institut, das festhalte, was längst brüchig geworden. Es lebe nach den Vorbildern von einst, ohne deren Geist zu besitzen, und bleibe einem veralteten Bild des Menschen verhaftet, es sei weder von einer Idee noch von einem Glauben erfüllt, sondern halte sich über Wasser. Die Bühne habe sich der größten Gefahr der Zivilisation verschrieben, dem bürokratischen Apparat, und so müsse sich diese „farblose, neutrale" Bühne ihre „Weltwahrheiten" von den „politischen Ausschüssen, den Kulturreferenten, Parteien und ihren Handlangern" konzedieren lassen. Aus dem Buch wird ein Großangriff gegen das subventionierte Theater, dessen Nachteile Vietta überzeugend dartut. Es sind Hornrufe, die er da ausstößt. Aber will und kann er das subventionierte Theater durch eine andere Art Bühne ersetzen?

Die entscheidende Frage für die Zukunft, ob neuerlich ein Massentheater erstehen könne oder ob der Film die Schaubühne auf ein Theater der Eliten einengen werde, diese Frage, die sich heute — so oder ähnlich — alle Verantwortlichen, soweit sie es sind und nicht nur zu sein scheinen, immer wieder stellen, versucht auch Vietta zu beantworten. Entweder, so meint er, das Theater wahre sein veraltetes Gesicht und werde dadurch blutleer, oder es identifiziere sich mit der Masse, versuche dadurch die Massen zu gewinnen und verrate eben damit seine Mission innerhalb der Masse. Das heißt somit, eine Mission bei der Masse im Sinn eines Massentheaters von Gehalt und zugleich ursprünglicher Anziehungskraft wäre solcherart unmöglich. Er sieht also lediglich die Antithese eines gehaltlosen Massentheaters und einer gehaltvollen Bühne für die wenigen, für die Elite.

Vietta möchte das „Beschwörende der Urbühne" wiedererwecken, das in unserer Epoche verschüttet ist. Um jene Urbühne geht es ihm, auf der sich Göttliches zeigt, während unser Theater den Menschen ohne Gott oder im Kampf mit Gott vorführt. Nun, diese Urbühne setzt sich freilich bereits gegen das aischyleische Theater ab, das schon den Menschen im Kampf mit Gott zeigt. Das Kennzeichen der Urbühne ist die Ekstase, die den Priester, Sänger, Darsteller in die Gottheit verwandelt. Das aber ist schon bei den griechischen Tragikern nicht mehr der Fall, selbst wenn Gott im Personenverzeichnis steht. Bei der Urbühne tritt eine restlose Identifikation des Schauspielers ein, beim Theater gibt es im Darsteller ständig ein zweites, kontrollierendes Ich. Das „Beschwörende" der Urbühne hat also für unser Theater seit Aischylos nur bedingte Bedeutung.

Wenn Vietta den Abfall von der Urbühne als Kernübel unseres Theaters ansieht, so möchte ich ihm daher lediglich in der heutigen Trennung des Gesprochenen vom Gesungenen und vom Tanz als einem bedenklichen Auseinanderfall recht geben, den schon — worauf der Autor verweist — Hofmannsthal überwinden wollte. Nur gehört diese Bündelung des verschiedenartigen Ausdruckstrebens nicht nur der Urbühne an, sondern von da her auch dem Theater der griechischen Tragiker, es ist dies bereits eine wesenhaft theatralische Bekundung.

Erfolg heiße heute Übereinstimmung mit dem Bedarf der technisch-wissenschaftlichen Zivilisation, die Bühne müsse daher wieder erfolglos werden, meint Vietta, sie habe „in die Katakomben" zu gehen, was den Beginn einer Verwandlung von der Art bedeute, daß sie den Durchgang durch die technisch-wissenschaftliche Zeit voraussetze. Das heißt also, Vietta sieht diese Katakomben als „Sammelstätten des Geistigen", die das „Geheimnis", daß es ein „Anderssein" gebe, zu hüten haben. Derartige kleinste Einheiten seien widerstandsfähiger, da sie dem bürokratischen Apparat entgehen, womit der Autor aber nicht die Zimmertheater — sinngemäß auf uns angewendet die Kleinbühnen — meint, die er mit Recht als neue Formen des intimen Boulevardtheaters bezeichnet. Wie und wo sollen aber nun diese „Katakomben" entstehen? Was hätten sie zu spielen? Welches sind die geistigen Grundlagen der angestrebten Verwandlung, die dramaturgischen Voraussetzungen für das neue Drama? Darüber schweigt Vietta. Dieser Papierballon zerfällt uns zwischen den Händen.

Selbstredend sieht dieser Autor die Veränderungen im Bühnenbild und in der Regie, die in den letzten Jahrzehnten entstanden sind, ja er erklärt, es seien durch sie die Kräfte der Phantasie geweckt worden. Obwohl er also *eine* der geistigen Ursachen dieser „Reformen" erkennt, ordnet er sie dennoch unberechtigt nur in die „permanente technische Revolte der Bühne" ein und bezeichnet sie lediglich als eine Adaption an die Technik. Und vor allem, so meint er, könne von einem geistigen Durchbruch nicht gesprochen werden, solange das Gespielte nicht mit der Reform verwächst. Die angeblich nirgends sich kreuzenden Wegrichtungen der neuen Bühnenmittel und der Stücke seien eines der unheimlichsten Signale der Bühnenkunst.

Nun, das heißt man wohl die heutige Situation des Theaters verkennen. Man kann diese Lage mit einem Satz kennzeichnen: Viel stärker als je vordem wird heute auf der Bühne — wie in der bildenden Kunst — die äußere Wirklichkeit zerbrochen. Dem dient gleicherweise das Drama durch Betonung des Spielmäßigen, durch traumartige Gestaltung, durch irreale Vorgänge, durch Auflösung des bisherigen Zeitbewußtseins, durch Zersetzung des Handlungsmäßigen, wie das Bühnenbild durch „fragmentarische" Dekorationen, die nur Bruchstücke, also keine volle Realität bieten. Auch die Rundbühne zerstört die Wirklichkeitsillusion, da das gleiche Blickfeld den Schauspieler und dem gegenübersitzenden Zuschauer vereint. Das Gespielte verwächst also sehr wohl mit der Reform der Bühnenmittel. Gerade hier liegt somit *nicht* die Schwäche der heutigen theatralischen Situation. Vietta verstellt sich mit dieser animosen Behauptung das eigene, sonst so lebendige Denken, er dringt daher nun doch nicht zu den Wurzeln vor. Ohne Erkenntnis und Deutung des wesenhaft Dramatischen gerade in der heutigen Zeit, gerade in unserer besonderen geistigen Situation kommt man da nicht durch. Daran rührt aber Vietta nicht. So läßt er auch die Frage schließlich unbeantwortet, was denn weiterhin mit den derzeit subventionierten Bühnen nach Gründung der reichlich ungewiß, lediglich als Phantasiegebilde wirkenden Katakomben zu geschehen habe. Nun, ob die Erneuerung, die Initialzündung von einer Großbühne oder einem Kleintheater kommt, sie kann doch wohl nur durch Stücke erfolgen, die gleicherweise der Masse, wie der Elite etwas zu bieten haben.

Die Zukunftssicht dieses Buches steht auf schwankem Boden. Der besonderen Stoßkraft Viettas in seiner Kritik des Bestehenden jedoch sei in sehr vielem herzhaft zugestimmt!

BIBLIOGRAPHIE

des im ersten Halbjahr 1955 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums

1. Teil

Von Franz Hadamowsky (Wien)

1. BIBLIOGRAPHIEN, ENZYKLOPÄDIEN, HANDBÜCHER, JAHRBÜCHER

Enciclopedia dello spettacolo (Vol.) 1., A—Bar. Direttore Silvio d'Amico. Sotto gli auspici della Fondazione Giorgio Cini. Roma, Ed. Le maschere; Firenze, G. C. Sansoni: 1954. 27, 1615 S. Ill.

Kosch Wilhelm, Deutsches Theater-Lexikon, Biographisches und bibliographisches Handbuch. Klagenfurt—Wien: Ferd. v. Kleinmayr. Lief. 12. Dez. 1954.

Stratman Carl Joseph, Bibliography of medieval drama. Berkeley: Univ. of California Press 1954. 433 S.

Annuaire du theâtre, musique, radio, télévision. Ed. 1955. Paris: Raoult 1955. 1300 S, 500 Photos.

Bibliographie des Oeuvres de Gustave Cohen. Paris: Il Champion 1955. 22 S.

Chapman John Arthur and Sherwood, Garrison P., The best plays of 1894 to 1899. New York: Dodd Mead 1955. 285 S.

Das dramatische Werk. Gesamtverzeichnis 1955 (des Theaterverlags Desch). München, Wien, Basel: Desch (1955), 98 S.

Kahn A. M. C., The British theatre. A select list. London, New York: North-Western Polytechnic School of Librarianship 1955. 23 S.

Mooser R(obert) Aloys, Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios jouées en Russie . . . Genève. R. Kister; Monaco, Union européenne d'éditions 1955. 14, 170 S.

Müller v. Asow, Erich Hermann, Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis. Lfg. 1. Wien, Wiesbaden: Doblinger 1955.

Plays. A classified guide to play selection. London, Stacey Publications (1955). 64 S.

The Stage — Year book. London: Carson & Comerford (1955). 205 S.

Theater. Ein Bücherangebot. (Leipzig): Leipziger Kommissions- und Großbuchhandel. Abt. Werbg. 1955. 32 S. m. Abb.

Theatre world annual No. 5. Edited and compiled by Frances Stephens. London: Rockliff (1955). 312 Photogr.

2. ALLGEMEINES. ZEIT- UND REFORMFRAGEN.

Brock-Sulzer Elisabeth, Theater. Kritik aus Liebe. München: Kösel 1954. 234 S.

Ergens Renate, Pessimisme et christianisme dans le theatre francais contemporain. Wien 1954. 209 Bl. Diss.

Holst Margel: Ring down the curtain. A novel. New York: Vantage Press (1954). 234 S.

Overhoff Kurt, Die Grenze der künstlerischen Freiheit. Ein zeitgemäßer platonischer Dialog über die Kulturkrise der Gegenwart, dargestellt am Beispiel

„Bayreuth". Dinkelsbühl u. Stuttgart: Kronos-Verl. 1954. 47 S. = Schriftenreihe Kultur unserer Zeit. 1.

Albright H. D. and others: Principles of theatre art. Boston: Houghton 1955. 559 S.

Bentley Eric, In Search of Theatre. A vivid and critical account of a highly personal search for theatre in all its aspects, old and new. Dobson. 1955. 446 S., 75 ill.

Blum Daniel C., Daniel Blum's screen world 1955. New York: Greenberg 1955. 240 S.

Flemming Willi, Epik und Dramatik. Versuch ihrer Wesensdeutung. Bern: Francke (1955). 144 S.

Fogarasi Ilse, Der neue Thespiskarren. Berlin. Henschel. s a. 140 S.

MacCarthy Sir Desmond (Affable Hawk, pseud), Theatre. New York: Oxford 1955. 191 S.

Mander Raymond & Joe Mitchenson, The artist and the theatre. The story of the paintings collected and presented to the National Theatre by W. Somerset Maugham. With an introduction by W. Somerset Maugham. London: Heinemann 1955. 22, 288 S. Ill.

Shaw (George) Bernard, On censorship, being an extract from the minutes of evidence before the joint select committee of the House of Lords and the House of Commons on the Stage Plays ... London: Shaw Society (1955). 19 S.

Vietta Egon (d. i. Egon Fritz), Katastrophe oder Wende des deutschen Theaters. Düsseldorf: Droste (1955). 234 S.

3. THEATERGESCHICHTE.

Bentley Eric, The Theatre in search of theater. Dobson 1955. 446 S.

Freedley George and Reeves John A., A history of the theatre; newly rev. with a supplementary section by George Freedley. New York: Crown 1955. 800 S.

Hunningher B., The Origin of the Theatre. Den Haag: M. Nijhoff 1955.

Samachson, Dorothy (Mrs. Joseph Samachson) and *Samachson Joseph* (William Morrison, pseud), The dramatic story of the theatre. New York: Abelard-Schuman 1955. 168 S.

Schlitzer Franco, Mondo teatrale dell' Ottocento. Episodi, testimonianze, musiche e lettere inedite. Napoli: F. Fiorentino 1954. 223 S. Ill.

Blums (Daniel) theatre world, sesson 1953—54. New York: Greenberg 1954. 228 S.

Gard Robert Edward, Grassroots theater; a search for regional arts in America. Madison: Univ. of Wis. Press 1955. 276 S.

Summer theatres 1955; 14th annual issue. New York: Le Shull Pubns. 1955. 96 S.

Lilar Suzanne, Seixante ans de Théatre Belge. Préface de Julien Gracq. 40 Ill.

Die komische Oper 1947—1954 (Hrsg. v. d. Intendanz d. Komischen Oper, Berlin. Red. Werner Otto und Götz Friedrich. Die Szenenskizzen zeichnete Hans Baltzer). Berlin: Henschel (1954). 212 S. Ill.

Theater im alten Berlin ... Berlin, Gesellschaft f. Theatergesch. e. V. 1954. 47 S. m. Abb. = Kleine Schriften d. Gesellschaft f. Theatergeschichte. H. 12.

Gestaltung und Gestalten. Jahrbuch d. Staatstheater Dresden. Hrsg. v. d. Generalintendanz d. Staatstheater (Schriftl.) Karl Görs. Folge 8, 1952/53. — Dresden: Generalintendanz d. Staatstheater (1954). 187 S. m. Abb. — Folge 9, 1953/54. — Berlin 1954. 228 S. m. Abb.

Brook Donald, The romance of the english theatre. Revised and enlarged edition. London, Rockliff s. a. 222 S.

Old vic drama. London: Rockliff s. a. 228 S.

La Comedie-francaise from the XVIIth to the XXth century. An exhibition to mark the first visit of the Comedie-francaise to the Edinburgh festival ... Institut francaise d'Ecosse 1954.

Derval Paul, Folies-Bergère (dt). Erinnerungen ihres Direktors. Berecht. Übert. a. d. Franz. von Waldemar Sonntag. Vorw. von Maurice Chevalier. Mit 65 Kunstdrucktf. Bonn: Verl. d. Europ. Bücherei (1955). 200 S. 65 Tf.

Lawrenson T. E., The French Stage in the XVIIth Century. New York: Manchester Univ. Press 1955. 100 Ill. 635 S.

Clark William Smith: The early Irish stage; the beginnings to 1720. New York—Oxford 1955. 237 S.

Simoni R., Trent' anni di cronaca drammatica. II. Volume. — Torino: I. L. T. E. 1954. 420 S.

I Teatri di San Giorgio Maggiore. Venezia 1954. 51 S.

Kunz Harald, Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia. Wien: 1954. 228 Bl. Diss.

Senn Walter, Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748. Unter Verwertung von Vorarbeiten Lambert Streiters. Innsbruck: Österr. Verl.-Anstalt 1954. 467 S.

Beare William, The Roman stage. A short history of Latin drama in the time of the Republic. London: Methuen. 1955. XIV. 365 S.

Evreinoff Nicolas, History of the Russian theater from its origins to 1917 (in Russian). New York: Chekhov Pub. House. 411 S.

Moreau Gaston, Comediens de France en Russie. Bauge: Cingla 1954. 16 S.

Oreschnikow S. N., D. J. Arkin: Das große Theater der UdSSR. (Ins Dt. übertragen v. Lieselotte Kolanoske.) Berlin: Henschel. 1954. 27 S.

Ill. Große Sowjet-Enzyklopädie. Reihe Kunst und Literatur. 47 S.

Schweizer Theater-Almanach, 10. (1953) der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Hrsg. O. Eberle. Olten: Walter 1954. 68 S. Ill.

Earle Ernest, Japanese Theatre in Highlight. A Pictorial Commentary. 65 S. C. E. Tuttle Co.

Japanese Theatre-Pictorial. Ed. by Japanese Centre of I T I with collaboration of Japanese National Commission for Unesco. Tokio Educatorial Institute. 72 S. Ill.

Kabuki — Juhachiban — 18 Representative Classical Dramatic Plays of Kabuki. Compiled and painted by Tadamasa Torii. The Shokokusha Publishing Co. 1954.

Nogami, Toyoichiro: Japanese No plays; how to see them. S. Pasadena, Cal. P. D. & Jone Perkins (1955). 73 S.

„Noh" Masks treasured in the Kwanze Family. Ed. by Kuroemon Katayama. Hinoki Shoten. 89 S. Ill.

O'Neill P. G., Guido to No. Hincki Shoten 1954. 229 S.

Sarathchandra E. R., The Sinhalese Folk Play and the Modern Stage. Colombe: Ceylon Univ. Press 1954.

Scott A. C., Genyadana. A Japanese Kabuki Play. Tokio: The Hokuseido Press 1954. 32 S.

Scott A. C., Kanjincho a Japanese Kabuki Play. The Hokuseido Press. 50 S.

Shutaro Miyake, Kabuki Drama. Tokio: Japan Travel bureau. 126 S. Ill. = Tourist Library 7.

Toyoichiro Nogami, Noh. Japanese Noh Plays, How to shee them Nogakoshoin. 72 S.

Zemmaro Toki, Japanese No Plays. Tokio: Japan Travel Bureau 1954. 220 S.

4. BIOGRAPHIEN U. ERINNERUNGEN.

Kindermann Heinz, Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater. Mit Hermann Bahr-Bibliographie von Kurt Thomasberger. Graz—Köln: Böhlau 1954. 379 S. Ill.

Schumacher E., Die dramatischen Versuche Bert Brechts von 1918—1933. Berlin. 1954.

Caruso Dorothy, Enrico Caruso (Übertragung Ebba Rhotert). Hamburg: Classen (1954). 305 S. Ill.

Chaplin Charles, Rampenlicht. Limelight Roman. (Die dt. Bearb. n. d. gleichn. Orig. Drehbuch bes. Heinz Ludwig.) — Frankfurt a. M.: Litera-Verl. 1954. 259 S.

Willemetz Albert, Maurice Chevalier (Album). Photos extraites des collections de Mme de'Ora. Geneve. R. Kister. Monaco, Union européenne d'éd. (1954). 40 S.

Crosland Margaret, Jean Cocteau. London: Nevill 1955. 206 S.

Fetting Hugo, Conrad Ekhof. Ein Schauspieler des 18. Jahrhunderts. Im Auftr. d. Dt. Akademie d. Künste eingel. und hersg. Berlin: Henschel 1954. 214 S. Ill.

Fresnay Pierre; Je suis comedien. Paris: Editions du Conquistador 1954. 127 S. Ill.

Vielhaber Gerd und Lieselotte Strelow, Gründgens. 7 Jahre Düsseldorf. Aufn. v. Lieselotte Strelow. Studie v. Gerd Vielhaber. Honnef/Rh.: Peters 1954. 19 S. Ill. = Die Rheinbücher. Große Reihe 3.

Hardwock J. M. D., Emigrant in Motley. The unpublished Letters of Charles and Ellen Kean in quest of a theatrical fortune in Australia and America. London, Rockliff 1955. 272 S. Ill.

Pierre Descaves, Molière en URSS. Paris. Aumiot-Dumont 1954. 222 S.

Barnes Eric Wollencott, The lady of fashion; the life and the theatre of Anna Cora Mowatt. New York: Scribner (1954). 416 S. Ill.

Peternell Pert, Die Last der Gnade. Ein Mozart-Roman. Salzburg. Verlag „Das Bergland" 1955. 448 S. 42 Bilder.

Amphlett H., Who Was Shakespeare? With a introduction by Christmas Humphreys. London. William Heinemann, 1955. 238 S. Ill.

Mander and Mitchenson, Hamlet through the ages. Edited by Herbert Marshall. London, Rockliff s. a. 156 S.

Mander Raymond and Mitchenson Joe, Theatrical companion to Shaw: a pictorial record of the first performances of the plays of George Bernard Shaw; introduction by Sir Barry Jackson. London: Rockliff 1955. 8, 343 S. Ill.

Nicoll Allardyce ed, Shakespeare survey; an annual survey of Shakespearian study and production (New York) Cambridge Univ. Press. 1955. 179 S.

Stamm Rudolf, Die moderne Shakespeareforschung und das lebende Theater in England. Gesellsch. f. schweiz. Theaterkultur. 1954.

Gorchakov Nikolai Mikhailovich, Stanislavsky directs: translation by Miriam Goldina, Virginia Stevens translation editor: foreword by Norris Houghton. New York: Funk & Wagnall, 1954. X, 402 S.

Gourfinkel Nina, Constantin Stanislavski. Paris: L'Arche 1955. 240 S. Ill. (in Le Théatre et les jours).

Stern Ernst, Bühnenbildner bei Max Reinhardt. Berlin. Henschel. s. a. 140 S.

Ybarra Thomas Russel, Verdi miracle man of opera. New York: Hercourt (1955). 312 S.

Vidalin Robert, Pourquoi ne pas le dire... (Souvenirs et notes sur le metier d'acteur). Lausanne: Ed. du Bourg (1955). 108 S.

Liess Andreas, Johann Michael Vogl. Hofoperist und Schubertsänger. Graz: Böhlau 1954.

Gundolf Friedr., Frank Wedekind. Aus d. Nachlaß hrsg. v. Elisabeth Gundolf. München: Langen-Müller 1954. 69 S. = Langen-Müllers kleine Geschenkbücher 25.

Wedekind Frank, Selbstdarstellung. Aus Briefen und anderen persönlichen Dokumenten. Zusammengest. v. Willi Reich. München: Langen-Müller 1954. 90 S. = Langen-Müllers kleine Geschenkbücher 14.

Möller Kai (Hrsg.), Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn. Hamburg: Rowohlt (1954). 184 S.

5. THEATERLEITUNG.

Hugh Hunt, The Director in the Theatre. Routledge & Kegan Paul. 1954. 120 S.

Melvill Harald, Theatrecraft. The A—Z of Show Business. London, Rockliff s. a. 228 S.

Stacey Roy, Theatre directory: suppliers and organizations. London. Stacey Publikations (1955). 16 S.

6. BAU, BÜHNENTECHNIK, BÜHNENBILD.

Bentham Frederick, Stage lighting; with a foreword by Robert Nesbitt. London. Pitman 1955. 20, 362 S. 2. Ausg. New York: Macmillan 1955. 382 S.

Corry Percy, Lighting the stage; with a foreword by Tyrone Guthrie. London: Pitman 1955. 14, 157 S. Ill.

Gussmann Hans und Eberhard Werner, Theatergebäude. Berlin: Verl. Technik 1954. Bd. 1. Geschichtliche Entwicklung (v. Eberhard Werner). 236 S. Ill. Bd. 2. Technik des Theaterbaus (von Hans Gussmann), 131 S. Ill.

Melvill Harald, Designing and painting scenery for the theatre. London. Rockliff s. a. 102 S.

Rubin Joel and Watson Leland, Theatrical lighting practice. New York: Theatre Arts BKs. 1955. 160 S.

7. REGIE, INSZENIERUNG.

D'Amico Silvio, Mettere in scena. Sommario della regia teatrale dall'antichita a oggi. Firence. G. C. Sansoni 1954. 117 S.

Theaterarbeit. 6 Aufführungen d. Berliner Ensembles. Red.: Ruth Berlau (u. a.). Hrsg. Berliner Ensemble, Helene Weigel. Düsseldorf: Progress-Verl. (1954). 434 S. m. Abb.

Theaterarbeit. Mit Beiträgen von Berthold Brecht, Paul Dessau, Therese Giese, Josef Hegenbach, Herbert Ihering, Georg Lukacs, Caspar Neher, Teo Otto, Paul Rilla u. a. Düsseldorf: Progress-Verl. Johann Fladung, 1955.

Veinstein André, La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique. (Biblioth. d'esthetique). Paris. 400 S.

Wird fortgesetzt.

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

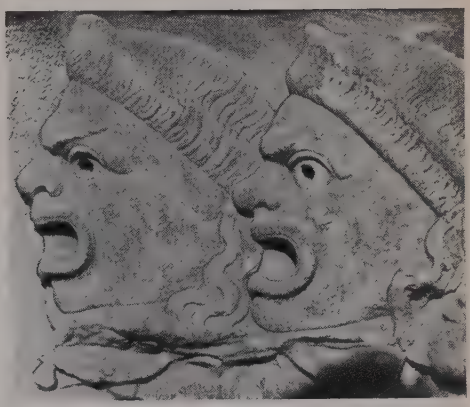
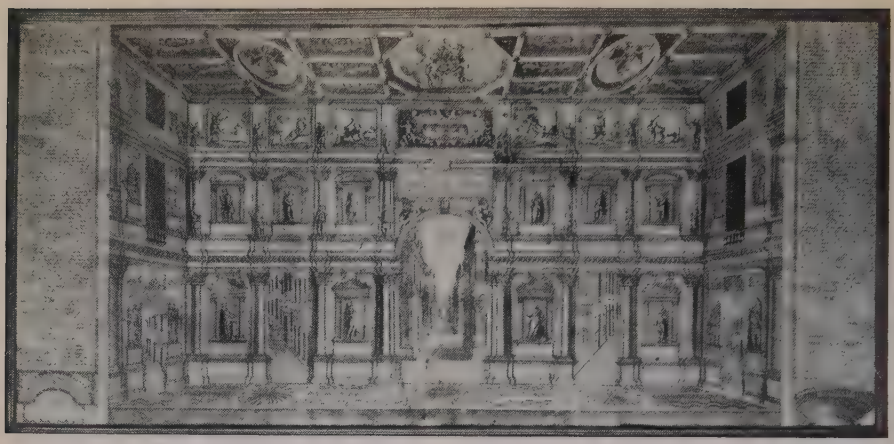


Abb. 4



Ottavio Orefici fec. 1620, D. T. M. (N. M: s. dep.) Schultz Foto.

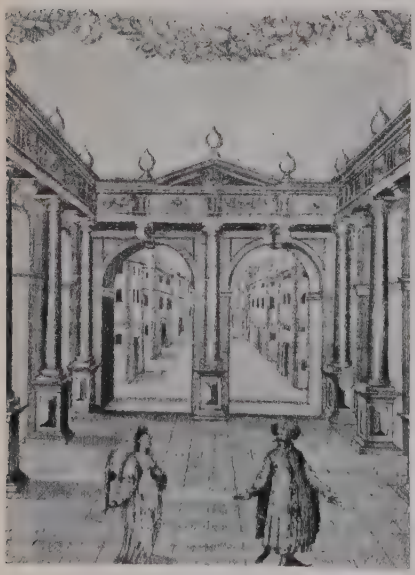
Bühnenöffnung des Teatro Farnese. Kupferstich von Carolus Virginius Dragus.

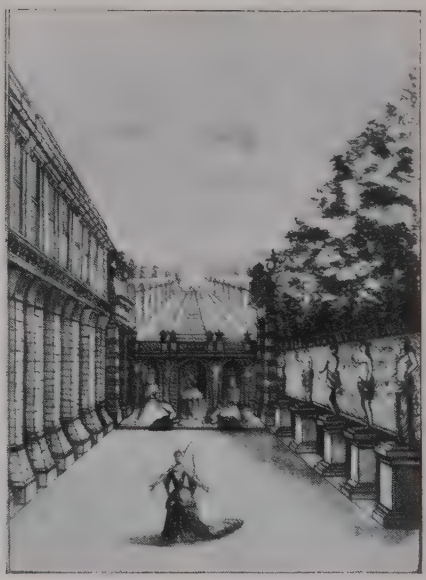
Heutige Aufstellung des Modelles vom Teatro Farnese im Theatermuseum, Drottningholm.

Amphitheater von der Bühne gesehen. Das Stück 32 sollte rechts statt links stehen.

Holzschnitt der Erstausgabe der Komödie „Die ehrliche Frau zu Plißine".

Eine Szene aus „Pietas victrix".





Zwei Szenen aus „Catharina von Georgien" (III, 1 und V, 6).

Bildtafel V (Zu Flemming, Barocke Schauspielkunst)

Die Figuren I—IV aus Franciscus Lang, Dissertatio de actione scenica, 1727.

G. de Lairesse, Allegorie auf den Frieden von Rijswijk, Radierung 1674.

„Die alte Hofgalerie". Dekoration im Amsterdamer Theater von G. de Lairesse. Vermutlich gestochen vom Schauspieler Jan Punt 1738.

Tänzerin, Tanagrafigur; griech., 4. Jhdt. v. Chr.

Tänzerin mit Schleier; griech., 3. Jhdt. v. Chr.

Grotesk aussehender Priester; griech., 4. Jhdt. v. Chr.

Spinett mit bemaltem Holzdeckel, 17. Jhdt.

„Bambola romana articolata".

„Capitano Spacca" (aus Capodimonte).

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Die Beschreibungen niederländischer Prozessionsspiele durch Albrecht Dürer und Hieronymus Köler d. Ä. Von Hans Rupprich (Wien) 88
Neues zum Teatro Olimpico. Von Aagne Beijer (Stockholm). Mit 2 Tafeln 103
Die Erfassung des Epochalstils barocker Schauspielkunst in Deutschland. Von Willi Flemming (Mainz). Mit 2 Tafeln 109
Der Maler Gérard de Lairesse und die klassizistische Bühne. Von Frithjof van Thienen (Amsterdam). Mit 1 Tafel 140
Über Wesen und Notwendigkeit der Publikumsforschung. Von W. H. Bruford (Cambridge) 148
Notwendigkeit und Aufgaben der Spielplanforschung. Von Heinz Kindermann (Wien) 156

Das Porträt

Max Herrmann. Von Hans Knudsen (Berlin) 167

Institute / Kongresse / Ausstellungen

Theatersammlungen am Victoria- und Albert-Museum in London. Von James Laver (London) 171
Das Museo Teatrale alla Scala. Von Stefano Vittadini (Mailand). Mit 2 Tafeln . 173
Internationale Theaterhistoriker-Tagung 1955. Von Heinz Kindermann (Wien) . 178

Besprechungen

Gustave Attinger, L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français (U. R. Klaus) 180
André Veinstein, Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet (M. Dietrich) 188
Heinz Kindermann, Hermann Bahr (R. Holzer) 190
Egon Vietta, Katastrophe oder Wende des deutschen Theaters (K. M. Grimme) . . . 193
Bibliographie des im ersten Halbjahr 1955 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums, 1. Teil. Von Franz Hadamowsky (Wien) 195

ARNULF PERGER

GRUNDLAGEN DER DRAMATURGIE

330 Seiten. Oktav. 1952. Leinen S 82.—, DM 19.80

Das Lesen einer solchen Dramaturgie bereitet dasselbe Vergnügen wie das Zuschauen, wenn ein guter Handwerksmeister etwas schafft. Man sieht, wie es gemacht wird, wie eine schöne Form entsteht, aus dem Stoff die beste Wirkung herausgeholt wird, welche Rolle die Technik spielt.

Universitas

Als die Frucht jahrelanger Bemühungen darf man Arnulf Pergers „Grundlagen der Dramaturgie" bezeichnen, mit dem einer der bedeutendsten Theoretiker seit Gustav Freytag sein reiches Lebenswerk abschließt.

Der Wächter

Ein breit und großartig angelegtes Buch, das an vielen Beispielen Probleme der Dramaturgie in der Weltliteratur aufzeigt und klärt.

Die Bühnengenossenschaft

Professor Perger gelingt es in brillanter Weise, dem Mangel am Fach „Bühnenautor" abzuhelfen, das auf keinem Lehrplan zu finden ist... Hier spricht ein Fachmann zu einem Leserkreis, der im Theater mehr sieht als eine Institution, die Zeit totzuschlagen.

Argentinisches Tageblatt

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN

HEINZ KINDERMANN

HERMANN BAHR

Ein Leben für das europäische Theater

Mit einer Hermann-Bahr-Bibliographie von Kurt Thomasberger

380 Seiten und 12 Bildtafeln. Oktav. 1954. Leinen S 96.—, DM 16.80

Mit seinem neuen Werk hat Professor Kindermann einen wichtigen Schritt über die bisherige Kenntnis von der Theaterentwicklung der letzten Jahrhundertwende hinaus getan. Denn dieses Buch erwies, daß Hermann Bahr der große, von europäischen Maßstäben und Gesichtspunkten ausgehende Dramaturg war, der damit das Erbe von Lessing und Tieck, Immermann und Laube auf einer neuen geistesgeschichtlichen Ebene weiterentwickelte.

Dem Phänomen des äußerst fruchtbaren österreichischen Dichters Hermann Bahr geht Heinz Kindermann mit einer Entdeckerfreude nach, die, gepaart mit Wissenschaftlichkeit, ein Buch für alle Theaterliebhaber ergibt. Der Schliff Bahrschen Wortes ist auch in die Feder seines Chronisten übergeflossen.

Blätter des Burgtheaters

Ein ganzes theatralisches Zeitalter ersteht vor uns, laufend bringt Kindermann überaus lebendig wirkende Stellen, die uns zeigen, wie sehr dieser meisterliche Beobachter die geistige Situation seiner Zeit zu deuten verstand, wie entscheidend er in die europäische Kunstentwicklung vom Naturalismus an eingegriffen hat ... Der geistige Reichtum, den hier Kindermann aufschließt und durchleuchtet, ist auch für den Kenner überraschend.

Neue Wiener Tageszeitung

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN